

Autoreferencijalnost u hrvatskom romanu 20. stoljeća

Tadić-Šokac, Sanja

Doctoral thesis / Disertacija

2005

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:188:520892>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-05**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka Library - SVKRI
Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

Mr. sc. Sanja Tadić-Šokac

Autoreferencijalnost u hrvatskom romanu 20. stoljeća
(od *Isušene kaljuže* Janka Polića Kamova do *Koraljnih vrata* Pavla Pavličića)
Doktorska disertacija

Rijeka, 2005.

I. AUTOR

Ime i prezime	Sanja Tadić-Šokac
Datum i mjesto rođenja	22. lipnja 1971., Rijeka
Ime oca i majke	Ratko i Silva, rođ. Anđelić
Mjesto i naziv završene srednje škole	Rijeka, Centar za obrazovanje kadrova u obrazovanju i kulturi
Mjesto i naziv završenog fakulteta	Rijeka, Pedagoški fakultet
Mjesto i naziv fakulteta na kojem je magistrirao	Zagreb, Filozofski fakultet

II. DISERTACIJA

Naslov	Autoreferencijalnost u hrvatskom romanu 20. stoljeća (od <i>Isušene kaljuže</i> Janka Polića Kamova do <i>Koraljnih vrata</i> Pavla Pavličića)
Ustanova na kojoj je prijavljena i izrađena disertacija	Filozofski fakultet u Rijeci
Broj stranica, slika, tablica i literature	306, 4, 1, 11
Znanstveno područje, grana i polje	Humanističke znanosti, filologija, kroatistika
Fakultet na kojem je obranjena disertacija	Filozofski fakultet u Rijeci

III. OCJENA I OBRANA

Datum prijave teme	30. rujna 2003.
Datum predaje rada	2. lipnja 2005.
Datum sjednice Fakultetskog vijeća na kojoj je rad prihvaćen	20. srpnja 2005.
Povjerenstvo za ocjenu rada	dr. sc. Branka Brlenić-Vujić, red. prof. dr. sc. Goran Kalogjera, red. prof. dr. sc. Katica Ivanišević, professor emeritus
Povjerenstvo pred kojim je rad obranjen	dr. sc. Branka Brlenić-Vujić, red. prof. dr. sc. Goran Kalogjera, red. prof. dr. sc. Katica Ivanišević, professor emeritus
Datum obrane rada	21. rujna 2005.
Datum promaknuća	
Adresa pristupnika	Grabovac 12, 51 000 Rijeka

Mentor rada: Dr. sc. Goran Kalogjera, red. prof.

Doktorski rad obranjen je dana 21. rujna 2005. u Rijeci,
pred povjerenstvom za obranu u sastavu:

1. dr. sc. Branka Brlenić-Vujić, red. prof.
predsjednik povjerenstva
2. dr. sc. Goran Kalogjera, red. prof.
mentor
3. dr. sc. Katica Ivanišević, professor emeritus
član

Rad ima 306 listova

UDK: 821.163.42.09-31“19”

Ključne riječi: autoreferencijalnost, roman, hrvatski roman dvadesetog stoljeća,
autoreferencijalnost u hrvatskom romanu dvadesetog stoljeća

PREDGOVOR

Suvremeni je roman vrlo često predmetom interesa brojnih izučavatelja koji ga motre iz perspektiva svojih domicilnih disciplina (npr. književne teorije, književne povijesti, filozofije književnosti, filozofije, sociologije i dr.). U kritičkoj literaturi o suvremenom romanu, tema je *autoreferencijalnosti*, među inima, osamdesetih godina 20. stoljeća bila u središtu znanstvenog interesa književne kritike, vjerojatno i zato što je nudila usmjeravanje književnoznanstvenog rada na čistu tekstualnost, tj. diskurzivnost, kako primarnih tekstova, tako i metatekstova. Autoreferencijalnost je jedan od temeljnih postupaka modernog romana, žanrotvorni je postupak. No ona je česta i u djelima prethodećih nam epoha, pa je nužno, držim, ne poistovjećivati oblike realizacije autoreferencijalnosti u tradicionalnim oblicima i u postmodernističkim¹ romanima.

U uvodnom će se dijelu ove disertacije pod nazivom *Autoreferencijalnost* pokušati što konkretnije odrediti točno značenje tog pojma. Njegova učestala primjena u novijim književnoznanstvenim radovima uočava se u tri odvojena područja: u području teorijskog promišljanja književnosti, zatim u području povijesne poetike pojedinih djela, posebno onih nastalih u razdoblju postmodernizma te u genološkom području, tj. u proučavanju autobiografije kao samosvojnog žanra. Iako se sam smisao autoreferencijalnosti svodi na *nešto što upućuje na sebe sama* i uglavnom je podudaran u većini radova, autori ga nerijetko u okvirima vlastitog misaonog sustava pojašnjavaju nekim bliskim pojmovima, pa danas možemo reći da je nastao specifičan sinonimski niz: autoreferencijalnost – autometatekstualnost – autotematizacija – autointerpretacija – autorefleksivnost – autoreprezentativnost – samoreferencijski čin. Nadalje takvoj pojmovnoj i terminološkoj neujednačenosti pridonosi i uporaba nekih od tih pojmova kao termina, a nekih kao općih ili opisnih pojmova u okvirima autonomnih autorskih sustava. Autoreferencijalnost, tj. romanesknu samosvijest književna kritika dotiče u brojnim poetološkim pregledima gdje nesustavno identificira postupke i strukture, pri čemu uglavnom ne uspostavlja kompaktne teorijske okvire unutar kojih se ta književna pojava motri kao dio širih promjena u

¹ O opsegu tih književnoteorijskih pojmova, koji prihvaćam u ovoj radnji vidi: Batušić, N. - Kravar, Z. - Žmegač, V.: *Književni protusvjetovi (Poglavlja iz hrvatske moderne)*, MH, Zagreb, 2001; Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996; Solar, M.: *Teorija proze*, SNL, Zagreb, 1989; Solar, M.: *Kako govoriti o postmodernizmu u književnosti? Postmodernizam ili kriza modernizma? u: Laka i teška književnost*, MH, Zagreb, 1995, 23-70; Solar, M.: *Granice znanosti o književnosti. Izabrani ogledi*, Naklada Pavičić, Zagreb, 2000; Slabinac, G.: *Hrvatska književna avangarda (Poetika i žanrovski sistem)*, AC, Zagreb, 1988.

kulturološkom okruženju današnjice. Najveći je broj studija o autoreferencijalnosti zaokupljen pitanjem evolucije romaneskne samosvijesti te uspostavljanjem razlike između tradicionalnih i suvremenih oblika, za koje se, kao što sam već spomenula, obično veže pojam *postmodernizam*. U različitim književnoteorijskim ili filozofskim disciplinama uočavaju se začetci teorijskih razrada pojave, ali oni najčešće ostaju u okvirima poetoloških opisa i klasifikacija.

Dakle, opća je terminološka situacija vrlo nestabilna, pa će se najprije determinirati odnos prema samom pojmu autoreferencijalnosti i odnosi unutar njega. Pritom će se u poglavlju *Povijest pojma autoreferencijalnost* promotriti status autoreferencijalnosti u sklopu *logičkih paradoksa*, u okvirima sturkturalizma i poststrukturalizma i u okrilju teorije sistema, te će se u narednom dijelu disertacije *Pregledi i definicije autoreferencijalnosti* upozoriti na sustavnija kritička promišljanja o danom problemu, kako u hrvatskoj stručnoj literaturi (D. Oraić-Tolić, K. Nemeč, V. Biti, P. Paviličić, A. Zlatar, H. Sablić-Tomić...), tako i u djelima stranih kritičara (L. Hutcheon, B. McHale, P. Waugh, L. Dälembach...).

Drugi dio disertacije pod nazivom *Hrvatski roman 20. stoljeća s posebnim obzirom na autoreferencijalnost* otvorit će se sažetim prikazom dosadašnje rasprave o hrvatskom romanu 20. stoljeća pri čemu će se posebno, zbog obimnosti građe, interes usmjeriti na kritičku riječ o romanima u kojima će se kasnije elaborirati autoreferencijalni postupci. Tako će se zasebno promotriti kritička literatura o romanu *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova, zatim o dva *Künstlerromana: Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže i *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice. U fokus interesa ući će i stručna riječ o romanima *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga i *Berenikina kosa* Nedjeljka Fabria. Također će se promotriti i pozicija (auto)biografskih proza *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni* i *Pred crvenim zidom* Irene Vrkljan.

Poznato je da se u različitim djelima autoreferencijalnost u svojim počecima očitovala u vidu jednostavnih autorskih komentara o primijenjenim literarnim postupcima da bi evoluirala do dominantne odlike u metafikcionalnim romanima našeg vremena. No cilj neće biti uspostavljanje sumarnih pregleda povijesnih mijena koje je autoreferencijalnost proživjela na svom razvojnem putu, pa se neće inzistirati na sistematičnom i detaljnom praćenju tih očitovanja u dijakronijskoj perspektivi. U ovoj će se disertaciji pozornost usmjeriti upravo na razgraničavanje i opis pojedinih oblika i postupaka kojima se autoreferencijalnost ostvaruje u hrvatskom romanu dvadesetog stoljeća, pri čemu će se ona motriti kao dio širih promjena u kulturološkom okruženju današnjice. Baveći se autoreferencijalnošću na razini poetike, pretpostavlja se i podrazumijeva da pojedini pisac, ili svako djelo ponaosob, ili cjelovit autorski opus na potpuno specifičan, originalan način upućuju na vlastiti kôd.

Za istraživanje oblika autoreferencijalnosti izabran je upravo roman i iz metodoloških razloga: pojavne oblike autoreferencijalnosti u literarnoj sferi želi se sagledati unutar jednoga žanra. Pri tome se, uočavajući razvojne zakonitosti romana, plodno tlo nalazi ponajprije u onim romanesknim ostvarenjima koja u nekoj mjeri odstupaju od klasičnog romanesknog obrasca.

U disertaciji će se kombinirati dvije vrste pristupa, kao što je već naznačeno: panoramsko-sumarni i egzemplarno-kazuistički. Tako će se panoramsko-sumarni dio utemeljiti na već postojećim sistematizacijama i pregledima, dok će se u egzemplarno-kazuističkom dijelu ponuditi vlastita interpretacija zadanog problema. U toj će interpretaciji, pak, primaran biti književno-estetski pristup djelu. Dakle književno će djelo biti u središtu interesa: od djela se kreće prema autoru, zatim prema prostorno-vremenskom kontekstu pa prema njegovu dijakronijsko-sinkronijskom kontekstualiziranju.

U egzemplarno-kazuističkom dijelu promotrit će se u okvirima zasebnih poglavlja disertacije *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova (nastala 1906-1909, objavljena 1957), zatim *Künstlerromani Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže (1932) i *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice (1957), *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga (1972), *Berenikina kosa* Nedjeljka Fabria (1989) te (auto)biografski opus Irene Vrkljan *Svila, škare; Marina ili o biografiji; Berlinski rukopis; Dora, ove jeseni; Pred crvenim zdiom* (1984, 1986, 1988, 1991, 1994). Svaki je od tih romana višeslojno djelo, djelo čije se značenje ne iscrpljuje u aspektu koji je predmetom ove radnje.

Kriterij za egzemplarno izlučivanje upravo tih romana nije se oslanjao na uvažavanje kronološkog principa: uočljivo je da je najveći dio tih romana objavljen u drugoj polovini dvadesetog stoljeća. Kriterij je, dakle, za odabir navedenih romana posljedica nastojanja da se zaustavimo nad egzemplarnim ali reprezentativnim uzorkom različitih estetskih iskustava. Na tom bi se korpusu pokazalo da hrvatska pripovjedna tradicija poznaje više ili manje brojne pojave konkretnih autoreferencijalnih postupaka.

Tako uočeni oblici autoreferencijalnosti i ponuđen opis njihove uloge u konstituiranju literarnog univerzuma analiziranih romana iz hrvatske književnosti dvadesetog stoljeća, pokazao bi da je autoreferencijalnost u suvremenoj prozi u funkciji temeljnog, tematiziranog i teoretiziranog konstruktivnog načela. Suvremeni je roman kritički osvijestio autoreferencijalnost, tematizira on opću dijalogičnost kulturnih porizvoda, problematizira *sjećanje* koje svaki pojedini tekst čuva o žanru, vrsti, tradiciji, tematizira proces vlastitog nastajanja i svoj smisao, nastoji prozornost primaoca usmjeriti na samu poruku. U takvom je djelu, koje je svjesno samoga sebe, neizbježno i zbližavanje kritičko-teorijskog i književnog diskursa, a čitateljevo se razumijevanje putem brojnih recepcijskih nastoji uputiti prema kritičko-teorijskoj refleksiji ili barem

promišljanju o ontološkom statusu teksta. Autoreferencijalni tekstovi na taj način žele izbjeći tradicionalnu zabludu. Naime, pokazuju da je neprimjereno izjednačavati narativni diskurs s konkretnom povijesnom ili psihološkom situacijom autora tj. društvenog konteksta.

Autori u romanima, o kojima će biti govora u ovoj radnji, nerijetko svoje teorijske misli iznesene i u esjistici i kritikama koje potpisuju (Krlježa, Desnica, Slamnig, Fabrio), navedene u pismima dragim osobama (Kamov) ili izrečene u intervjuima (Fabrio, Vrkljan) – upliću i u svoje fiktionalne uratke, romane, i to na različite načine: kako u vidu eseja, tako i u narativnoj refleksiji. Zato ti njihovi romani postaju i u tehnologijskostilskom i u tematskom sloju hibridane tvorevine, autoreferencijalni su. Zato se narativno tkivo romana i njegova imanentna poetika stvaraju međusobnim prožimanjem sadržaja koji su iskazani unutar djela, ali i onih koje nalazimo *izvan*, tj. koji su navedeni u kritičkim ili programatskim tekstovima tih autora. Nerijetko romani nastaju kao produkti autorovih teorijskih postavki, a i teorijske se postavke često nadopunjavaju elementima iznesenim u romanesknom diskursu. Istodobno, teorija utječe na roman i roman utječe na teoriju. Dakle, u romanesknom se tkivu zauzimaju i brane iste/slične pozicije za koje se autor zalaže u svojim esejističkim istupima, a s druge strane, te pozicije izražene unutar djela mogu se interpretirati pozivanjem na pomoćne argumente iz autorova poetološkog mišljenja, pri čemu se može utvrditi koliko korespondiraju.

No držim da bi te pasaže i eseje koji problematiziraju brojna pitanja umjetnosti unutar samoga umjetničkog djela tj. romana kao fiktionalnog uratka valjalo tumačiti samostalno, kao elemente upravo tog *mogućeg svijeta* (termin je Pelešov²) i pri toj bi njihovoj interpretaciji trebalo isključiti njihovu usporedbu s tezama iz sfere teorijskog promišljanja književnosti tih autora. Zato će se u ovoj disertaciji i provoditi takva analiza romanesknog diskursa s jasnim ciljem da se u svakoj analizi u potpunosti (is)poštuje autonomija umjetničkog djela.

Uočavanje i poštivanje autoreferencijalnosti u narativnom diskursu preduvjet su za valjano interpretiranje svijeta teksta. Hermeneutički je čin u slučaju autoreferencijalne književnosti specifičan, kako upozorava Linda Hutcheon. Autoreferencijalni diskurs nesmiljeno razotkriva svoju semantičku postavu i pripovjednu strukturu koju s jedne strane vrlo često obogaćuje detaljnim *kritičkim* komentarom, a istodobno s druge strane, od čitatelja eksplicitno zahtijeva punu i kreativnu suradnju, čime tematizira temeljnu potrebu svakog književnog teksta za dijalogom kao jedinim načinom uspostave teksta kao znaka. Samo tematiziranje fiktionalne prirode djela u romanu jasno upućuje na model *mogućih svjetova*, što je temeljni recepcijski napatuk u samom sematičkom potencijalu književnog diskursa. Poznato je da je semantika *mogućih svjetova* svojim postulatima o ravnopravnom statusu što ga *mogući svjetovi* imaju u

² Vidi: Peleš, G.: *Tumačenje romana*, Artresor, Zagreb, 1999.

odnosu na zbilju dovela do jedne od temeljnih značajki posmodernističke proze: spekulaciju o zamjenjivosti svijeta fikcije i povijesnoga svijeta.

AUTOREFERENCIJALNOST U HRVATSKOM ROMANU 20. STOLJEĆA

(Od *Isušene kaljuže* J. Polića Kamova do *Koraljnih vrata* P. Pavličića)

PREDGOVOR	1-5
SADRŽAJ	6-7

A. AUTOREFERENCIJALNOST

UVOD	8-11
1. POVIJEST POJMA AUTOREFERENCIJALNOST	11-13
1. 1. Autoreferencijalnost u sklopu <i>logičkih paradoksa</i>	13-14
1. 2. Autoreferencijalnost u okvirima strukturalizma	14-16
1. 3. Autoreferencijalnost u okviru poststrukturalizma	16-18
1. 4. Autoreferencijalnost u okviru teorije sistema.....	18-22
2. PREGLEDI I DEFINICIJE AUTOREFERENCIJALNOSTI	
2. 1. Autoreferencijalnost u hrvatskoj stručnoj literaturi	22-57
2. 2. Autoreferencijalnost u stranih kritičara	58-72
ZAKLJUČAK	72-73

B. HRVATSKI ROMAN 20. STOLJEĆA S POSEBNIM OBZIROM NA AUTOREFERENCIJALNOST

1. KRITIČKE RASPRAVE O HRVATSKOM ROMANU 20. STOLJEĆA

UVOD	74
1.1. Kritički tekstovi o romanu <i>Isušena kaljuža</i> Janka Polića Kamova	75-95
1.2. Kritički tekstovi o romanu <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> Miroslava Krleže.....	96-110
1.3. Kritički tekstovi o romanu <i>Proljeća Ivana Galeba</i> Vladana Desnice	111-117
1.4. Kritički tekstovi o romanu <i>Bolja polovica hrabrosti</i>	

Ivana Slamniga	118-134
1.5. Kritički tekstovi o romanu <i>Berenikina kosa</i>	
Nedjeljka Fabria	135-143
1.6. Kritički tekstovi o (auto)biografskom opusu Irene Vrkljan	144-157
2. AUTOREFERENCIJALNOST U HRVATSKOM ROMANU	
20. STOLJEĆA (NA ODABRANIM PRIMJERIMA)	
2. 1. Autoreferencijalnost u romanu <i>Isušena kaljuža</i>	
Janka Polića Kamova	158-173
2. 2. Autoreferencijalnost u romanima <i>Povratak Filipa Latinovicza</i>	
Miroslava Krležę i	
<i>Proljeća Ivana Galeba</i> Vladana Desnice	174-219
2.3. Autoreferencijalnost u romanu <i>Bolja polovica hrabrosti</i>	
Ivana Slamniga	220-239
2.4. Autoreferencijalnost u romanu <i>Berenikina kosa</i>	
Nedjeljka Fabria	240-260
2.5. Autoreferencijalnost u (auto)biografskim prozama Irene Vrkljan	
(<i>Svila, škare; Marina ili o biografiji; Berlinski rukopis;</i>	
<i>Dora, ove jeseni i Pred crvenim zidom</i>).....	261-289
ZAKLJUČAK	289-292
SAŽETAK	293
SUMMARY	294-295
LITERATURA	296-305
IZVORI	306

A. AUTOREFERENCIJALNOST

UVOD

Suvremeni je roman vrlo često predmetom interesa brojnih izučavatelja koji ga motre iz perspektiva svojih domicilnih disciplina (naprimjer, književne teorije, književne povijesti, filozofije književnosti, filozofije, sociologije i dr.). U kritičkoj literaturi o suvremenu romanu prisutan je izrazito visoki stupanj sinonimske uporabe različitih pojmova - rabe se često pojmovi *intertekstualnost*, *metanarativnost* i *metatekstualnost*, pridružuje im se, a i subordinira, termin *postmodernizam* - uglavnom bez jasne svijesti o njihovoj funkcionalnoj razlici. Na taj se način, pod zajedničkim nazivnikom postmodernizma, miješaju pojmovi koji pripadaju različitim kategorijama. S jedne su to strane termini *intertekstualnost* i *metatekstualnost* /*autoreferencijalnost* kao žanrotvorni postupci, a s druge strane stoji termin *postmodernizam* koji pripada kategoriji poetoloških određenja.

Autoreferencijalnost je, dakle, jedan od temeljnih postupaka modernog romana. No ona je česta i u djelima prethodećih nam epoha, pa je nužno, držim, ne poistovjećivati oblike realizacije autoreferencijalnosti u tradicionalnim oblicima i u postmodernističkim romanima.

Naime jednom su dijelu modernih romana prethodnici djela naturalističkih pisaca 19. stoljeća, a drugom dijelu, iz čijih će okvira evoluirati moderni roman u kojem je autoreferencijalnost smislotvorni postupak, tekstovi moralističko-intelektualnih romanopisaca 18. stoljeća, tvrdi Žmegač u svojoj studiji *Povijesna poetika romana*³. Povijest se intelektualnog romana može pratiti od Diderota, preko njemačkih romantičara (Friedricha Schlegela, i drugih) do kasnog Flauberta, pa i simbolizma. Već je u 18. st. Sterne u engleskoj književnosti ukazao na mogućnost romana da bude daleko od ustaljenih poimanja romanesknog zbivanja. U proznim djelima njemačkih romantičara pisci dopuštaju čitateljima uvid u stvaralački čin, naglašavajući pri tome status pisca-genija i kreativni zanos umjetničkog stvaranja. Naglasak na sâm stvaralački čin kasnije će stavljati i poetika simbolizma. Ona, za razliku od romantičara, inzistira na objektivnim problemima književnog rada i zalaže se za racionalnu otvorenost u pristupu kreativnoj praksi. Simbolističko shvaćanje temelji se na činjenici da nastanak umjetničkog djela, tj. sâm radni proces, govori o naravi umjetnosti isto kao i stvaralački rezultat. Shodno tome pripadaju mu isti vrijednosni atributi. Sâm ogođavanje tehnološke problematike posljedica je

³ Vidi: Žmegač, V.: *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1987, str. 276-341.

izazovna stava simbolista, kako prema ekskluzivističkom shvaćanju o auratičkom autoru, tako i prema nekim tradicijama građanske kulture koje potječu još od vremena romantizma.

V. Žmegač u već navedenoj studiji tvrdi da posezanje suvremenih autora za zaboravljenom romanesknom tradicijom 18. stoljeća koju, uz navedenog Sterna, čine među inima i Lesage, Felding i Wieland, ukazuje na novum: prvi se puta u povijesti romana na izrazit način očituje povijesno sjećanje unutar jedne književne vrste. Pritom se ne radi isključivo o izoliranoj restituciji nekih pripovjednih postupaka, niti o pukom oživljavanju i obnavljanju, niti o književnoj igri između pastiša i parodije... Iako su sve to elementi koji postaju prisutnima u nekih pisaca, oni nisu epigonski prihvaćeni. U tom poigravanju s naracijom autori su prepoznali izrazito moderno obilježje romana. Povratak *davnim* postupcima počiva na svijesti o distanci prema prošlosti i svijesti o tome da se stari postupci sada pojavljuju u posve novim suodnosima. Upravo ti simptomi upućuju na razvijenu svijest o stanju postmoderne, tvrdi Žmegač. Otkriće je prošlosti posljedica antideterminističke orijentacije intelektualnih krugova u mnogim zemljama, pa *Književnost kao duhovni eksperiment koji, između ostaloga, propituje i svoj instrumentarij, svoje konvencije, svoje temelje – to je shvaćanje koje je pretpostavka metanarativnog romana.*⁴ U daljnjem izlaganju naglašava da su pritom autori usmjereni u dva pravca: u jednih prevladava ironijski odnos na psihološkoj osnovi, a u drugih sklonost isticanju tehnološke strane književnoga stvaralaštva, tj. naglašavanja svih aspekata koji se tiču radnoga procesa pri pisanju.

Budući da se književno djelo shvaća kao dio nadređene cjeline književne i kulturne tradicije u kojoj svaki tekst dolazi u objektivan suodnos s drugim književnim djelima, vrlo čest stvaralački motiv u metatekstualnom tipu romana je i oblikovanje odnosa prema pripovjednoj tradiciji putem rekapitulacija, reminiscencija ili parodiranja. Nerijetko je odnos intendiran, pa intertekstualna komponenta postaje ključ za odgovarajuće čitanje strukture. Također se na načinjenost djela upozorava sustavnim aluzijama na povijest romana, tj. na konvencije pripovijedanja u 18. stoljeću, i to ponajčešće uključivanjem transcendentalnog pripovjedača. U nesklad se dovode transcendentalni pripovjedač, koji se svojom terminologijom oslanja na narativnu poetiku tradicionalna kova i praksa romana, koja tehnikom segmentiranja i naglašenim diskontinuitetom u kompoziciji osporava govorenje o *niti pripovijedanja*. Transcendentalni se pripovjedač stoga javlja da bi roman preispitao samoga sebe, ali i da bi se omogućila propusnost za esejistiku i za ironijski komentar, koji je nužno nadređen razini likova. Groteska. Eksordijalne formule, također preuzete iz romana 18. stoljeća, prerastaju okvire igre literature u literaturi i svjedoče o težnji da se o jednom artificijelnom, geometrijski planiranom svijetu, progovori na artificijelan način. U roman se uključuje teorijski problem granice između fikcije i faksije:

⁴ Žmegač, V.: *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1987, str. 328.

autentičnost se sugerira unošenjem dokumentarne građe u diskurs. Nastoji se pojačati dojam tog inovacijskog pripovijedanja, koje istodobno iskazuje svoj stav prema tradiciji i svoj položaj unutar nje. Inetelektualna kritičko-spoznajna djelatnost svijesti postaje samim središtem zbivanja u romanu, česta je distanca i samorefleksija. Roman se našao na novim pozicijama: ukida se granica između poezije i proze, koristi se pučka predaja iz raznih izvora što dovodi do suvremenih očitovanja subkulturne jezične djelatnosti. Uloga je autora i čitatelja izmijenjena. Autor si za cilj više ne postavlja oblikovanje originalnih likova i sukoba, nego nastoji na nov način - tj. putem neobične prezentacije romanesknog svijeta koja je u opreci s ustaljenim narativnim uzorcima, pri čemu nerijetko kritizira roman i pripovijedanje uopće - u čitatelja unijeti spoznajni nemir. Tako čitatelj svojim iskustvom i inteligencijom postaje (su)kreator teksta. Upravo je, dakle, autor taj koji preko svog pripovjednog medija čitatelju omogućuje uvid u sâm stvaralački čin, u analitička razmišljanja o kompoziciji djela. Putem tih raznorodnih artificijelnih strategija autoreferencijalnosti metanarativni roman u svijetu grafičkih znakova iznalazi svoj primjeren izraz. Ili drugim riječima, ne otvara se sukob s problematikom stvaranja iluzije, tj. privida koji je nužan da se pisan i tiskan tekst iskaže kao govor ili čak nijema misao, pa Žmegač u toj činjenici pronalazi uporište za svoju tezu da je metanarativni roman postao i ostao, uz roman *psihogram*⁵, jednim od *dominantnih tipova suvremene književnosti*.⁶

Dakle autoreferencijalnost je sastavni dio romana još od njegovih početaka. Vjerno ga je slijedila na njegovom povijesnom putovanju, doživljavajući mijene zajedno s njim. Ili, možda bi preciznije bilo reći, upravo je ona i omogućila romaneskom pismu kretanje u nekim novim pravcima. Jer autoreferencijalnost se ostvarivala u tradicionalnim i ranijim modernističkim ostvarenjima na različite načine, pa je i polučivala specifične efekte shodno svom statusu i svojoj svrsi u pojedinoj poetici. Danas, u eri postmodernog romana, autoreferencijalnost postaje krajnji ishod reducirane ili revidirane referencijalnosti književnog diskursa, te se uzdiže do temeljne osobine suvremene književnosti i osnovnog kriterija za njezino prepoznavanje.

U svom bavljenju autoreferencijalnošću nisam bila zadovoljna kvantitativnim kriterijima razlikovanja između prethodnih, tradiciji poznatih oblika autoreferencijalnosti. Kao razlikovna funkcija novih oblika, na tragu dosadašnje kritičko-teorijske misli, uspostaviti će se konceptualizacija postupka autoreferencijalnosti u okvirima poststrukturalitičke teorije. Tu,

⁵ Termin *psihogram* u književnokritičkoj literaturi nije jasno i nedvosmisleno metodološki i operativno definiran. U našoj ga znanosti o književnosti uvodi i koristi Viktor Žmegač u *Povijesnoj poetici romana* označavajući njime jedan od dva temeljna tipa romaneskne produkcije koja se javlja u dvadesetom stoljeću. Žmegač nudi termin *psihogram* kao književni ekvivalent pojave koju psihologija zove *struja svijesti*. Poznato je da, na zasadama osnovnih maksima naturalističke teorije, jedna struja prozne produkcije početkom 20. stoljeća inzistira na radikalnoj internalizaciji pripovijedanja i psihografskoj mimezi. (Vidi: Žmegač, V.: *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1987, str. 306-326)

⁶ Vidi: Isto, str. 276-341.

naime, autoreferencijalnost ne predstavlja samo referencijalni okvir za djelo, nego postaje tematizirano i dominantno konstruktivno načelo u djelu. To je postalo moguće tek u suvremenom romanu koji je spoj kritičkog i literarnog diskursa, što je posljedica poststrukturalističke tendencije zbližavanja književnog jezika i kritičkog metajezika, zatim tendencije istodobne akademizacije književnosti i dekonstrukcije akademičnosti (kao monologizirajuće institucije kojoj je svojstven diskurs *velikih naracija*) te utjecaja teorije jezičnih igara, ontologije mogućih svjetova i drugih teorijskih spoznaja. Držim da je teorijska konceptualizacija autoreferencijalnosti, tj. metanarativnosti, jedan od kriterija koji omogućuje razlikovanje suvremene romaneskne samosvijesti od ranijih oblika, a istodobno predstavlja opis jedne od temeljnih osobina postmodernističke proze, koja se u većoj ili manjoj mjeri očituje u suvremenom nam razdoblju.

U narednim će poglavljima najprije biti riječi o povijesti pojma *autoreferencijalnost*. Njezin će se status promotriti u sklopu *logičkih paradoksa*, zatim u sklopu strukturalizma i poststrukturalizma. Zaključno će biti govora o autoreferencijalnosti u okrilju teorije sistema. U poglavlju koje će zatim uslijediti, razmotrit će se razni pregledi i definicije autoreferencijalnosti u domaćoj stručnoj literaturi i u sustavima stranih kritičara.

1. Povijest pojma autoreferencijalnost

Kao što sam već napomenula, kritičko-teorijske analize poetike suvremenog romana, kao središnja strukturna obilježja u djelu, vrlo često ističu intertekstualnost ili autoreferencijalnost. Istodobno, iako autori tih kritika eksplicitno upozoravaju na nemogućnost svodenja postmodernizma samo na jedan ili samo na drugi postupak, nerijetko dolazi do ublažavanja te terminološke razlike i konačno do njezina ukidanja. Na taj način intertekstualnost i osobito autoreferencijalnost postaju zamjenskim imenima za postmodernizam, iako niti jedan niti drugi postupak nisu isključive novine postmodernističkog razdoblja. Među definicijama autoreferencijalnosti najkompleksnijom, a ujedno i najoperabilnijom čini mi se ona teoretičara književnosti Vladimira Bitija. U *Pojmovniku suvremene književne teorije*⁷ kritičar u istoimenoj natuknici iznosi definiciju autoreferencijalnosti: *Dimenzija kojom iskaz ili tekst upozorava na situaciju, kontekst ili subjekt vlastita iskazivanja, na vlastitu kompoziciju, strukturu, kôd, propozicijsku ili žanrovsku pripadnost; općenito, dakle, kojom tematizira neka svoja obilježja.*⁸ Kao antologijski primjer postojanja autoreferencijalnosti u književnosti i prije postmodernističke orijentacije redovito se navodi Cervantesov roman *Don Quijote*. Budući da je ta pojava, kojom sám djelo upućuje na svoju načinjenost, prisutna u brojnim literarnim ostvarenjima, i književna ju je kritika vrlo brzo idenitificirala. Tako se u brojnim kritičkim tekstovima različitih književno-teorijskih orijentacija nastoji objasniti njezin položaj i funkcija.

U ovom mi je poglavlju cilj ukazati na pristupe pojmu autoreferencijalnosti u okvirima učenja pojedinih književnoteorijskih orijentacija, a pri tome ću se pozivati i na postavke relevantne za dani problem iz domene logike, matematike i sociologije. Budući da je svrha ove radnje promatranje raznorodnih autoreferencijalnih postupaka u hrvatskom romanu dvadesetog stoljeća (na egzemplarnim primjerima), u ovom razmatranju povijesti pojma autoreferencijalnosti ograničit ću se na prikaz njegovih mijena, koji u najkraćim crtama nudi Vladimir Biti u *Pojmovniku suvremene književne teorije*, a povremeno ćemo ga i proširivati shodno metodološkim zahtjevima koje nameće zadani pristup toj temi. Razmatranje povijesti pojma autoreferencijalnosti i njegova značenja u književnoteorijskoj misli započinjem s prikazom statusa autoreferencijalnosti koja se prvi put teorijski osmišljena pojavljuje u sklopu tzv. *logičkih paradoksa* i nastavljam sa strukturalističkim i poststrukturalističkim poimanjem pojma. Ovaj sažetak o povijesti pojma autoreferencijalnost zaključujem prikazom položaja

⁷ Biti, V.: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, MH, Zagreb, 1997.

⁸ Isto, str. 23.

autoreferencijalnosti u teoriji sistema N. Luhmanna, pritom znatno proširujući Bitijeve navode o toj problematici.

1.1. Autoreferencijalnost u sklopu "logičkih paradoksa"

U prizmu suvremenog teorijskoga interesa autoreferencijalnost je ušla u sklopu tzv. logičkih paradoksa, kaže Biti. Svakako je najpoznatiji paradoks: *Krećanin Epimenid kaže da svi Krećani lažu*. Bertrand Russell godine 1905. pokušava razriješiti funkcioniranje paradoksa koji su dugo vremena smatrani logičkom pogreškom, pa ih je, zbog konzistencije logičkih i matematičkih sustava valjalo izbjegavati. Russell na temelju svoje tzv. *teorije logičkih tipova* uspostavlja hijerarhiju logičkih razina. On uspostavlja razliku između dviju klasa: klasa E sadrži kao element i samu sebe, a klasa N ne sadrži samu sebe kao element. No, upitno je mjesto klase N . Naime javlja se protuslovlje: ako se klasa N ubraja u N , onda sadrži kao element samu sebe te ulazi u klasu E ; ako klasa N spada u E , tada samu sebe ne sadrži, te ulazi u klasu N . Da bi izbjegao paradokse, Russell uspostavlja hijerarhiju logičkih razina. U toj hijerarhiji logičkih razina metarazine (tj. više razine) ne bi podlijegale kvalifikaciji od strane nižih razina, nego samo obrnuto. Time je iskazu onemogućeno da bude iskazom o sebi, tako što svaki iskaz o nekom N smješta u višu logičku kategoriju nego što je sam N . Na tragu bi takvog razmišljanja dakle, vrijedilo: ako svi Krećani lažu, čini to i Epimenid. Shodno tome, proizlazi da bi rješenje *kretskog* paradoksa bilo da iskaz nije istinit, jer niža razina to više ne bi mogla osporiti: ako Epimenid laže, onda Krećani govore istinu, pa bi iskaz morao biti istinit. Rješenje pretpostavlja da se može utvrditi najviša razina koja bi kvalificirala sve razine ispod sebe i to ostaje prešutnom pretpostavkom, kako rane, tako i kasne Wittgensteinove koncepcije jezika. Tu će pretpostavku osporiti kasnije matematičar K. Gödel. Naime takvo je rješenje spasonosno za matematiku i logiku, ali K. Gödel uspostavlja dokaze o postojanju formalno nedokučivih propozicija unutar bilo kojeg sustava aritmetike. On tvrdi da će u svakom formalnom sistemu aritmetike S postojati rečenica/misao P u jeziku sistema S , takve vrste da je S konzistentan, ali ni P niti negacija njega samog ne mogu biti dokazani u S . Ili, drugačije rečeno, konzistencija formalnog sistema ne može biti formalizirana sredstvima unutar tog sistema. Za svaki sustav, dakle, postoje određene autoreferencijalne tvrdnje o njemu samom za koje je istinitost neodrediva.

Iako je na počecima suvremene književne teorije paradoks još bio pripisivan lirici (napominjem da su pojam u suvremenu književnoteorijsku upotrebu uveli *Novi kritičari*, tj. C. Brooks u *Valjano skovanoj urni*⁹ iz 1947. godine, da bi objasnio pjesničko *stalno supostavljanje riječi u nove i iznenadne kombinacije*) u naše je vrijeme on postao sastavni dio teorijske argumentacije, prije svega u dekonstrukciji i teoriji autoreferencijskih sustava. R. Colie u djelu *Paradoxia Epidemica*¹⁰ iz 1966. godine navodi da paradoks po samoj svojoj naravi poriče obvezu. Naime probijajući zatočenost u disciplinarne forme i školska pravila, on poriče ograničenja, pobija *sjedište* u bilo kakvoj specifičnoj filozofijskoj poziciji. On je istodobno *samodestruktivan* i *samouvažavajući, samodostatan, samopotvrđujući*. Upravo je takvo poimanje paradoksa prisutno i u dekonstrukciji i u teoriji autoreferencijskih sustav. Neospornu je ulogu u instaliranju *čudnih petlja* paradoksa i antinomija u suvremenoj teoriji odigrala, tvrdi Biti, transdisciplinarna knjiga D. Hofstadtera *Gödel, Escher, Bach*¹¹ iz 1979. godine.

1.2. Autoreferencijalnost u okvirima strukturalizma

Prema Bitiju, već ruski formalisti poimaju teorijsko bavljenje književnošću prije svega kao znanost o sustavima postupaka koji konstituiraju specifičan idiom književnosti. U svojim su istraživanjima zato pokazali zanimanje za djela u kojima problemi strukture postaju predmetom teksta, za djela s metatekstualnom osnovom ili pak za književne tekstove koji zbog neobične kompozicije svraćaju pažnju na čin pripovijedanja. To je rezultiralo brojnim raspravama Šklovskog, Ejhenbauma i Tinjanova o problemima naracije u djelima Cervantesa, Sternea, Gogolja, Dostojevskog i Tolstoja.

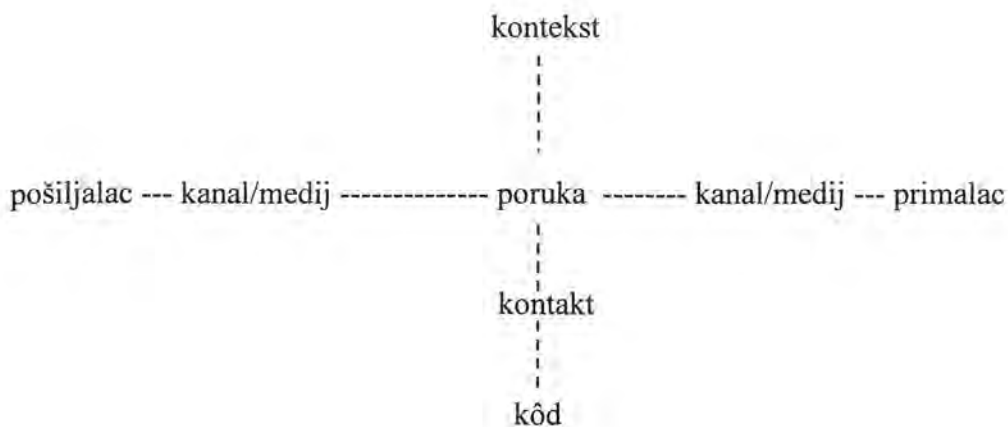
Korjenita je razlika u poimanju autoreferencijalnosti i njezina statusa u strukturalističkim i poststrukturalističkim kritičkim orijentacijama. Strukturalisti svoje metodološko polazište utemeljuju na, u njihovu kritičkom sustavu, neupitnoj mogućnosti odvajanja bazičnih od metarazina. Tako Jakobsonov model komunikacijskog kanala¹², koji je, kao što je dobro znano, iznio u raspravi iz 1960. godine *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, čine elementi u čijem je središtu *poruka*:

⁹ Brooks, C.: *The Well Wrought Urn.*, New York, 1947.

¹⁰ Colie, R.: *Paradoxia Epidemica: The Renaissance tradition of Paradox.*, Princeton, 1966.

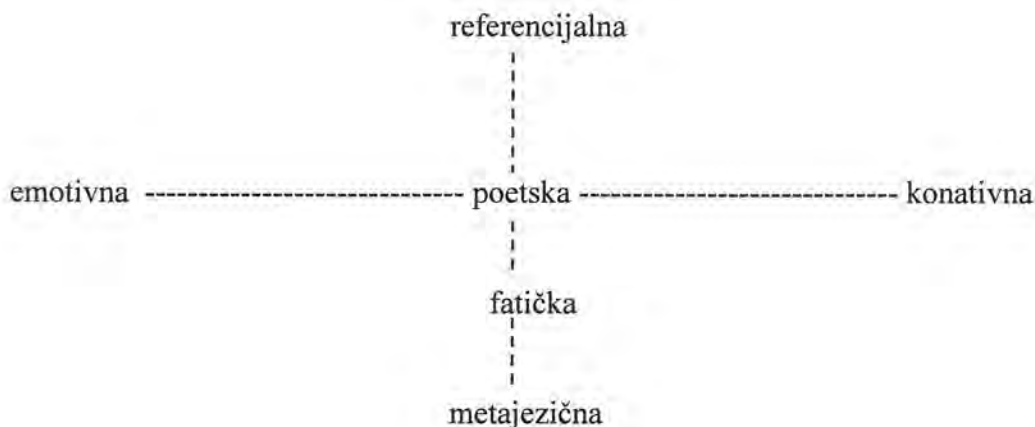
¹¹ Hofstadter, D.: *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid.*, New York, 1979.

¹² Vidi: Jakobson, R.: *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, 1960; Jakobson, R.: *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd, 1966; Jakobson, R.: *Ogledi iz poetike*, Prosveta, Beograd, 1978; Beker, M.: *Semiotika književnosti*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1991.



Dakle, u Jakobsonovu komunikacijskom kanalu pošiljalac šalje poruku primaocu. Da bi poruka bila valjana potreban je kontekst koji primalac mora uočiti, kôd koji je zajednički pošiljaocu i primaocu te kontakt ili kanal, tj. veza između pošiljaoca i primaoca, da bi se mogla ostvariti komunikacija.

Svakom od tih šest elemenata u komunikacijskom kanalu odgovara određena funkcija u jeziku:



Emotivna se funkcija odnosi na pošiljaoca, konativna na primaoca, referencijalna na predmet, fatička na kontakt, metajezična na kôd te poetska na samu poruku. Dakle već je u Jakobsonovoj shemi funkcija jezične poruke koja je, dodajmo uzgred, modificiran model K. Bühlera, odijeljena metajezična funkcija kojom poruka referira na svoj kôd od poetske funkcije kojom ona referira na samu sebe.

Teoretičar je definiranjem poetske funkcije kao: *usmjerenost prema poruci kao takvoj* nastojao jasno ukazati da se autoreferencijski status odnosi isključivo na metajezičnu funkciju, a nikako ne na poetsku. Metajezična se funkcija ostvaruje djelovanjem tzv. prebacivača (*shifters*)

koji pripadaju *metatekstnoj* razini teksta. Poetska se pak funkcija ostvaruje preuređivanjem odnosa metonimijske bliskosti u odnose metaforičke sličnosti među gramatičkim jedinicama samog *teksta*. Treba napomenuti da je Jakobson gramatiku u jeziku doživljavao analogno geometriji u slikarstvu: gramatika je *divna nužnost, okosnica i muskulatura jezika*, pa je čak gramatiku izjednačavao s jezikom. Zato definicija poetske funkcije (*usmjerenost prema poruci kao takvoj*, ponavljam) nužno iziskuje usmjeravanje čitateljeve pozornosti na *gramatičku strukturu poruke*. S druge pak strane, metajezična funkcija usmjerava pozornost na pragmatičke aspekte: oni jeziku nisu imanentni, nego su mu pridruženi *izvana*, iz sfere vrijednosti koja je kategorijalno različita od jezika. U cjelini takvog kritičkog sustava autoreferencijalnost se javlja kao pomoćna dimenzija iskaza ili teksta.¹³

Biti smatra da se takvim shvaćanjem strukturalisti očituju kao nasljednici bogate metafizičke tradicije: još je Aristotel osporio samostalnost autoreferencijskih segmenata jezika nazivajući ih asemičnim ili sinkategorematskim riječima. Takav *podvornički* status pokazao se vrlo snažnim u kritičkoj misli, što potvrđuje i, čini nam se, pogrdan termin *okazionalna struktura iskaza* E. Husserla. Važnost je, dakle autoreferencijalnosti godinama bila osporavana.¹⁴

1.3. Autoreferencijalnost u okviru poststrukturalizma

I dok je za strukturaliste moguće, čak i nužno odvajanje temeljne od metarazina, poststrukturalisti kao svoje metodološko polazište ističu nemogućnost odvajanja temeljnih od metarazina, tj. jezika od metajezika. Zato oni rehabilitiraju položaj autoreferencijalnosti: postavljaju je u vidu autoreferencijske petlje paradoksa za središnje operativno načelo jezika, tvrdi Biti u *Pojmovniku suvremene književne teorije*, prema kojem i ja donosim ovaj pregled položaja autoreferencijalnosti u okvirima poststrukturalističke književnoteorijske misli.¹⁵ Tvrde da ne postoji samodostatni kontekst, tj. kontekst koji ne bi imao potrebu sam upućivati na sebe i time ujedno otvarati prostor novim tumačenjima. Dakle oni drže da su svi entiteti razlikovni, pa se ne mogu razumjeti sami po sebi, nego jedino u odnosu prema nečem drugom što je radikalno odsutno.

¹³ Vidi: Jakobson, R.: *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, 1960; Jakobson, R.: *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd, 1966; Jakobson, R.: *Ogledi iz poetike*, Prosveta, Beograd, 1978; Beker, M.: *Semiotika književnosti*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1991.

¹⁴ Vidi: Biti, V.: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, MH, Zagreb, 1997, str. 23-24.

¹⁵ Vidi: Isto.

Derrida¹⁶ kreće od de Saussureovog poimanja jezika u kojem postoje samo razlike, bez pozitivnih odredbi. Samom pretpostavkom da je nešto prisutno, ono postaje složenim i diferenciranim, tj. obilježenim razlikom. Tako se struktura nekog jezika motri isključivo kao proizvod događaja, kao posljedica prijašnjih govornih činova. Pritom je svaki događaj i sam određen prijašnjim strukturama, a i same strukture su uvijek proizvodi. Za sam početak jezika i izvorni događaj koji je mogao proizvesti prvu strukturu, nužno je pretpostaviti prijašnje razlikovanje koje nije dano kao takvo, nego je također proizvod. Derrida tvrdi da, nasuprot logocentrizmu europske metafizike, tek u okviru sistema razlika razaznajemo neki pojam. Zato on proizvodi nov termin koji označuje taj neprekidan proces razlikovanja: *différance*. Taj njegov termin nije tek prijevod naše riječi *razlika* na francuski jezik, jer se ta riječ u francuskom piše *différence*. Naime da bi istaknuo vremensku i prostornu razliku koja nastaje kod promjena u novim okolnostima, dislokacijom (*déplacement*) starog pojma što mora prouzročiti prostorno premještanje i vremensku odgodu, u Derride stoji *a* umjesto dugog *e*. Tako Derridina kovanica *différance*, nastala zbog specifičnosti tog pojma, u isto vrijeme označava kako sam čin razlikovanja, tako i njen rezultat. Kritičar nadalje tvrdi da svaki pojam nosi u sebi trag drugog pojma, tj. da je on njime *kontaminiran*, i tu pojavu imenuje *tragom* (*trace*) u pojedinoj riječi. Istodobno, sadržaj nekog pojma nije isključivo ograničen na taj termin nego se širi, *razlijeva izvan sebe*, čime ponovno ostavlja svoj *trag* na drugim pojmovima, a u Derridinu sustavu to predstavlja tzv. djelovanje *viška* (*supplément*). Svi su elementi razlikovni i mogu se razumjeti samo u odnosu prema drugom elementu koji kao takav jednostavno nije prisutan, ili drugim riječima rečeno: nemoguće je postojanje nekog jednostavnog elementa koji je prisutan sam po sebi i koji upućuje samo na sebe. Dakle J. Derrida tako diferenciju motri istodobno kao razliku, pomak, odgodu: na putovanju entiteta prema identitetu nužna je autoreferencijska obilaznica, a njezino je odredište uvijek neizvjesno.

Tu nam temeljnu razliku između strukturalizma i poststrukturalizma zorno iskazuje i Bahtinova kritika upućena koncepciji poezije formalista za koju kaže da ju je *predodredio strah od smisla s njegovim "ne ovdje" i "ne sada", jer smisao može uništiti predmetnost djela i potpunost njegove prisutnosti ovdje i sada*. Tako se autoreferencijalnost za poststrukturaliste (kao i za rane romantičare, dodejm) nadaje kao beskonačan proces koji ne ostavlja niti najmanju mogućnost za trajno razgraničavanje teksta od metateksta. Poststrukturalistička misao iskazuje otpor prema strogo određenim područjima funkcionalnih nadležnosti, jer se u započetoj igri nadodređivanja, tj. natkodiranja, te nadležnosti isprepliću. U kritičkom sustavu J. Derride nije

¹⁶ Vidi: Derrida, J.: *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976; Derrida, J.: *Bela mitologija*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1990; Derrida, J.: *Drugi smjer*, ur. Z. Zeman, M. Zlomislić, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Zagreb, 1999.

moguća hijerarhija između pojma strukture i elemenata koji čine tu strukturu. Naime u odnosu između strukture i elemenata uobičajeno je elementima pridavati primat jer oni zapravo čine strukturu. Takva je opozicija proizvoljna i neodrživa jer elementi već moraju biti dijelom strukture. Na taj je način opozicija struktura/element dehijarhizirana, tj. dekonstruirana je. Značenje se ne može izvoditi izvan konteksta, a kontekst se ne može nikada iscrpiti, jer je svaki kontekst podložan daljnjem opisu. Ne postoji, naime, samodostatan kontekst koji više ne bi upućivao sam na sebe. Zbog tog *prelijevanja* i *poklapanja* pojmova dolazi do teškoća u čitanju jer smisao često biva drugačijim nego bismo na prvi pogled mogli zaključiti. Krajnji su rezultat takvih preklapanja tzv. aporije u čitanju: ne možemo se zaustaviti na jednom značenju, a nemamo niti mogućnosti da dilema bude razriješena nekom konačnom, završnom sintezom. J. Culler,¹⁷ interpretirajući Derridinu teoriju, navodi ovdje indikativan primjer primjene dekonstrukcionističke prakse u djelu Paula de Manna, čije su analize tekstova Prousta, Rilkea i Rousseau pokazale nemogućnost da se značenje svede na jedno rješenje. Bilo da se radi o aspektu sadržaja ili forme, o zvukovnoj, gramatičkoj, ritmičkoj, intonacijskoj ili prozodijskoj strukturi, o intencionalnoj žanrovskoj pripadnosti, o transtekstualnostima ili o intertekstnim napucima teksta, njihovo će tumačenje biti zadano odnosom u koji je taj tekst unaprijed postavljen.

1.4. Autoreferencijalnost u okviru teorije sistema

Osamdesetih je godina prošloga stoljeća N. Luhmann razradio svoju teoriju sistema u djelu *Socijalni sistemi* objavljenom 1984. godine. Svi su temeljni pojmovi teorije sistema u suodnosu s diferencijom između sistema i okoline. Sistem je nužno razumjeti počev od njegove granice s okolinom, jer se diferenciranje sistem/okolina u unutrašnjosti sistema ponavlja tvorenjem parcijalnih sistema. To je proces diferenciranja sistema. Odnos između okoline i sistema je asimetričan, jer je za svaki sistem njegova okolina kompleksnija od njega samoga. Upravo nemogućnost potpunog sporazumijevanja i tvori problem koji se neprestano rješava, pa tako nastaje društvo. Zato društvo i definira kao trajan pokušaj rješavanja tog problema. Pritom svako rješenje problema ujedno mora reproducirati nov problem.

Luhmann¹⁸ dakle kreće od moderne ideje po kojoj se *zatvorenost sistema* ujedno promatra kao *konstitutivna prepostavka za njegovu otvorenost*. Naime godine 1982. čileanski

¹⁷ Culler, J.: *O dekonstrukciji*, Globus, Zagreb, 1991.

¹⁸ Luhmann, N.: *Teorija sistema: svrhovitost i racionalnost*, Globus, Zagreb, 1981.

biolozi i neurofiziolozi H. Maturana i F. Varela uvode pojam autopoieze. Autopoieza je oznaka za načelo organizacije svih živih bića kao rekurzivno-omčasto samouspostavljanje i samoodržavanje njihovih sastavnih dijelova iz povratne djelatnosti samih tih dijelova. U sistemu se dakle uočava fundamentalno ponovno uvođenje (*re-entry*) (spoznajnih) rezultata procesa u sam taj (iskustveni) proces, pa sistem u razlikovnosti svojih dijelova zapravo jedino sam sebi duguje svoj nastanak (emergenciju) i stalnu reprodukciju. Uloga je autoreferencijalnosti, u tim procesima, izuzetno važna: bazična autoreferencijalnost tj. potpuna okrenutost sistema prema samome sebi, određuje i njegovu razmjenu s okolinom: iz okoline sistem preuzima samo one tvari i energiju koje su mu potrebne za autopoiezu, a okolini pak vraća samo one tvari i energiju koje su mu suvišne za autopoiezu. Ta je teza u književnu teoriju dospjela preko Luhmannove obnovljene teorije sistema. U djelu *Teorija sistema: svrhovitost i racionalnost* on kao autopoietične sisteme tumači i socijalne, psihičke i nervne sisteme. Time pobija mišljenje Maturana i Varela koji tvrde da se proces autopoieze događa samo u živim sistemima. Da bi u njega mogao uvesti određene specifikacije nužne za njegovu primjenu na različite vrste sistema, Luhman je morao apstrahirati pojam autopoieze onoliko koliko je potrebno. Tako u okvirima psihičkog sistema jedinica koja uspostavlja sebe u rekurzivnom procesu autopoieze je *predodžba* odnosno *misao* (kasnije će Luhmann koristiti Husserlov pojam *intencionalnog akta*), dok je ista takva jedinica socijalnog sistema *komunikacija* (za razliku od *radnje* koja je to mjesto zauzimala u prethodnoj paradigmi teorije sistema). U teorijskoj misli N. Luhmanna socijalni se sistem održava putem samorefleksivnog priključivanja komunikacije na komunikaciju, pri čemu psihički, nervni i organski sistemi (tj. čovjek)¹⁹ ostaju u njegovoj *okolini*, i kao takvi osiguravaju nužne tvari i energiju. Bez psihičkog sistema (svijesti) komunikacija (socijalni sistem) ne bi bila moguća. No treba imati na umu da su ta dva sistema tj. psihički i socijalni sistem, strukturno spojena, pa ipak zbog vlastite bazične autoreferencijalnosti jedan drugome čine nedostupne okoline.

Na temelju objašnjenja funkcioniranja raznih sistema na autopoietični način, Luhmann tumači i funkcioniranje književnih sistema: *Kao u svakom autopoietičkom procesu, (...) tako i tu valja izdvojiti dio koji se kao promatrač (rezultat procesa) "pregiba" nad ostale dijelove kao promatrane (sastavne dijelove procesa), da bi im promatranjem odnosno opisom odredio njihovu specifičnost.*²⁰ Promatrača autor imenuje kao *misao*, dok su promatrani dijelovi *predodžbe*. No već u idućoj fazi procesa, kada dana *misao* biva podvrgnuta promatranju, ona postaje predodžbom. Svaka *misao* uočava kôd tj. provedbenu razliku (*Leitdiferenz*, kaže

¹⁹ Treba li istaći da su u tradicionalnoj prardigmi društvenih znanosti psihički, nervni i organski sistemi sastavni dijelovi čovjeka?

²⁰ Luhmann, N.: *Teorija sistema: svrhovitost i racionalnost*, Globus, Zagreb, 1981, str. 57.

Luhmann) kojom njezina prethodna misao motri svoju prethodnicu, pri čemu dolazi do razdvajanja *predmeta* (*Fremdreferenz* ili referencije na nešto drugo) od *načina* motrenja (*Selbsreferenz* ili referencija misli na samu sebe), pa se ta misao pretvara ponovno u predodžbu. Ta je promatračka operacija misli, kojom je misao i sama nastala, ujedno rezultat neke provedbene razlike koju ta misao ne može reflektirati na samoj sebi jer se njezino promatranje iscrpljuje na prethodnoj misli. Zato Luhmann govori o *sljepilu* misli.

U teoriji sistema N. Luhman razlikuje tri vrste autoreferencijalnosti: *bazična* autoreferencijalnost, *refleksivna* autoreferencijalnost i *refleksija*. Naime o *bazičnoj* autoreferencijalnosti govori kada elementi sistema (razmatra socijalne sisteme čiji su elementi događaji) konstituiraju sami sebe, o *refleksivnoj* autoreferencijalnosti govori kada se samopromatranjem konstituiraju procesi, a o *refleksiji* govori kada sistem samoopisivanjem konstituiraju sam sebe. I dok *bazična* autoreferencijalnost utemeljuje razliku element/odnos, *refleksivna* autoreferencijalnost utemeljuje razliku prije/poslije, a *refleksija* utemeljuje provedbenu razliku sistem/okolina. Zajedničko je svim vrstama autoreferencijalnosti da temporalizacijom sistema povisuju njegovu selektivnost.

Dietrich Schwanitz je na temelju takve Luhmannove analize razvio svoju sistemsko-teorijski obrazloženu teoriju književnosti. U knjizi *Teorija sistema i književnost. Nova paradigma*²¹ koja se pojavila 1990. u pet poglavlja (*Asimetrični svijet, Teorija sistema, Drama, Autoreferencijalnost pripovijedanja, Problemi interpretacije i njihovo sistemsko-teorijsko zaoštavanje*), autor na vrlo osebujan, pomalo i nekonvencionalan način osvjetljava odnos pripovijedanja kao promatračkog elementa procesa prema priči kao promatranom elementu procesa u pripovjednom tekstu. Kaže: *Ono (pripovijedanje, ubacila S. T.-Š.) je sada razlikovalo između sebe i svijeta. No na taj je način dobilo slobodu da se odnosi bilo na sebe ili pak na svijet. Svijet i priče o njemu dospjeli su u raskorak, čovjek je bio istjeran iz vrta priča, a pripovijedanje je postalo autoreferencijalno.*²² Trenutak u kojem se priča u očima čitatelja prestane podudarati sa stvarnošću te stane upućivati na samu sebe, označava početak modernog pripovijedanja, tj. romana. Kada pripovijedanje uočava razliku između priča i stvarnosti, otvara mu se mogućnost da tu diferenciju koristi samo za sebe kao kontrolu. Pritom se ono može orijentirati prema zbilji i za sebe tvrditi da je *realistično*. Takvim se postupkom ono izdiže iznad svih ranijih *nerealističnih* pripovijesti, kao što su primjerice legende, basne i viteški romani. Pripovijest se tako premješta i u vremenskom pogledu: razvivši svijest o samoj sebi ona se i književno-povijesno osvješćuje. Iz te se perspektive stare priče obezvređuju kao *puke*

²¹ Schwanitz, D.: *Teorija sistema i književnost*, Naklada MD, Zagreb, 2000.

²² Isto, str. 141.

pripovijesti, a novo pripovijedanje inzistira na vjerodostojnosti. Ta je pojava očita, tvrdi dalje Schwanitz, u počecima realističkog romana. U Defoeovim se djelima, naprimjer, provodi putem internog pojednostavljanja realističkog stila (tzv. *circumstantial method*) i uz pomoć uokviravanja. Cilj je uvjeriti čitatelja u autentičnost svoga izvješća: zato najčešće pripovjedač ili neki fiktivni priređivač posiže za upućivanjem na iskaze svjedoka, kritičkim odmjeravanjem podataka, uvidom u dokumente i primjenom ostalih povijesno-kritičkih metoda.

Drugu mogućnost pri kontrastu između zbilje i pripovijedaka, koji se tematizira u književnosti, ponudila je Cervantesova metoda. Priča po prvi put upućuje na svoju žanrovsku pripadnost u Cervantesovu *Don Quijoteu*, gdje se kontrast između priče i zbilje i sam uvlači u priču. Naime prikazujući Don Quijotom lik koji zbog svoga isključivog ravnjanja po pukim pripovijestima gubi dodir sa stvarnošću, autor pomiče diferenciju između pripovijedanja i pripovijedane zbilje unutra, tj. u samu priču. Pritom se priča utjelovljuje u liku *Don Quijotea* koji je zadojen viteškim romancama, dok se stvarnost prikazuje preko prizemnog Sanche Panze. Cilj je pripovjedača dokazati vlastitu realističnost tj. istost vlastitog promatranja sa stvarnošću, a to ostvaruje dosljednim ukazivanjem na nerealističnost vitezove *romantične* vizije stvarnosti. Priča se kritički odnosi prema doživljaju lektire i onda može stalno upućivati na diferenciju između pukog pripovijedanja i pripovijedane zbilje, a da se pritom može odnositi čas na jedno, čas na drugo. Dakle to se dokazivanje provodi postupkom samoisključivanja ili invizibilizacije, jer pripovijedanje ne može problematizirati samo sebe. Ili sistemsko-teorijski rečeno, pripovijedanje se sada u svom samoodnosu može prebacivati između autoreferencije i heteroreferencije tamo-amo, pa će se uz pomoć te diferencije i (o)vjerovati. Tko god drugog proglasi nerealističnim, sam sebe automatski definira realističnim. Taj je oblik autoreferencije postao modelativan i osigurao je romanu jednu od njegovih najpostojanijih tema. Sve tamo do *Madame Bovary* pa i kasnije trajnom temom realističnog romana postaje promašeno orijentiranje prema nerealističnim romanima. To je posljedica učenja ljubavi iz romana, što potom budi egzaltirana očekivanja, a na to iznova može upozoriti i sam roman. Jasno je da to mora i može učiniti samo drugo pripovijedanje u književnoj povijesti. Tako se književna povijest nadaje također autopoietičnom: osnovna je njezina karakteristika neprestana razgradnja proizvedenih pripovjednih tekstova i njihovo devalviranje u *priče*.

Upravo suodnos između autoreferencijalnosti pripovijedanja s jedne strane te razinske diferencije između pripovijedanja i pripovijedanoga s druge strane zaokuplja Schwanitzovu pozornost. U literaturi je vrlo česta situacija u kojoj se konfrontira priča koja se pripovijeda s pripovjednom situacijom u kojoj se pripovijeda, pa se lako isprepletu. Tako pripovijedanje postaje problem selekcije. Naime pripovijedano, tj. priča, i pripovijedanje, tj. pripovjedna

situacija međusobno se ometaju. Opasnost se povećava kad pripovjedač pripovijeda svoj vlastiti život. Taj trenutak, kada se u priču unosi razlika između pripovijedanja i priče Schwanitz iščitava u Sterneovu *Tristramu Shandyu*. U poznatom djelu engleskog romanopisca *Tristram Shandy* kao pripovjedač pripovijeda o pripovjedačkim mukama Tristrama Shandya kao junaka: tim se postupkom otkriva konstitutivna naknadnost pripovijedanja priči, tj. nemogućnost priče da sustigne pripovijedanje. Jasno se pokazuje *sljepilo* svojstveno svakom pripovijedanju: ono zbog svoje usmjerenosti na priču ne može reflektirati ograničenost vlastite situacije, pa svakim narednim retkom tone u apsurd. Tako u romanu Tristramov otac piše odgojnu knjigu namijenjenu sinu, ali ritam pisanja kasni za ritmom sinovljeva odrastanja – knjizi se oduzima njezina temeljna svrha. S druge strane, i Tristram opterećen idealom iscrpnosti samo za prikazivanje prvoga dana svojeg života iskorištava godinu dana pripovijedanja. *Ispričano je s gledišta pripovijedanja uvijek prošlost, a pripovijedanje je s gledišta ispričanog uvijek budućnosti.*²³ Iz tako poljuljane vjerodostojnosti pripovijedanja proizlazi da je pripovijedanje prirodna *posljedica* priče, a ne njezin *uzrok*.

Ukazavši na paradoksnosti koje nastaju kad se u autobiografiji hoće pripovijedati samo pripovijedanje na primjeru Sterneova romana *Tristram Shandy*, Schwanitz nastoji potvrditi svoju tezu da se problem pripovijedanja rješava u ljubavnoj priči te da preduvjete za to rješenje treba tražiti u konstelaciji građanskog ljubavnog para i otkrivanja nesvjesnog. On i zaoštrava svoje stajalište: pokazuje da se s ljubavnim romanom pronalazi tip priča koji se u svemu podudara s hegelovskom rekonstrukcijom povijesti svijeta u *Fenomenologiji duha*. Zaključuje da se naše predodžbe o *povijesti* hrane iz dosad neproniknutih pripovjednih konvencija romana.

²³ Schwanitz, D.: *Teorija sistema i književnost*, Naklada Md, Zagreb, 2000, str. 143.

2. Pregledi i definicije autoreferencijalnosti

Književna kritika se autoreferencijalnošću bavi uglavnom u poetološkim pregledima pri čemu se nastoje poštivati određeni teorijski okviri unutar kojih se pojava autoreferencijalnosti motri i opisuje kao dio cjelokupnih promjena u kulturološkom okruženju današnjice. Začetke teorijskih razrada te pojave moguće je pronaći, kao što sam pokazala u prethodnom poglavlju, u različitim književnoteorijskim ili filozofskim disciplinama. Najveći se dio studija o autoreferencijalnosti bavi problemom evolucije romaneskne samosvijesti pri čemu se želi uspostaviti razlika između tradicionalnih i suvremenih oblika, najčešće obuhvaćenih nazivom *postmodernizam*. Izostaju studije koje zanima raznolikost pripovjednih tehnika i postupaka ostvarivanja autoreferencijalnosti u romanu, kao i studije koje motre autoreferencijalne elemente u strukturi romana kao moguće središte okupljanja žanrovskog jedinstva. Ipak, autoreferencijalnost se kao temeljna osobina postmodernističke proze često spominje u poetološkim studijama o romanesknoj samosvijesti koje potpisuju primjerice P. Waugh, L. Hutcheon, B. Mc Hale.²⁴ U hrvatskoj je kritičkoj praksi pojam autoreferencijalnost postao zanimljivim u kasnim osamdesetim i u devedesetim godinama 20. stoljeća. Autoreferencijalnost je, uz intertekstualnost, glavna tema zbornika *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*.²⁵ U tom zborniku svoje priloge o autoreferencijalnosti objavljuju M. Medarić, K. Nemeč, D. Oraić-Tolić, A. Flaker i P. Pavličić. I dok, za razliku od navedenih književnih stručnjaka zastupljenih u tom zborniku, Aleksandar Flaker problemu autoreferencijalnosti ne pristupa s namjerom da ga definira (u tekstu *Tertium comparationis: Pasternak, Ljubo Babić – Tintoretto* on uspoređuje dva različita autoreferencijalna teksta), Pavličić pak tvrdi da se u nekoj književnosti može govoriti o postmodernizmu samo ukoliko u njoj ima djela u kojima je autoreferencijalnost temeljni postupak. Dakle, u toj je zaoštrenoj tezi autoreferencijalnost izjednačena s postmodernizmom.

U ovom poglavlju želim prikazati nekolicinu svjetski općepriznatih radova i u nas objavljenih osvrtu o autoreferencijalnosti koji se, unatoč terminološkoj i metodološkoj neujednačenosti, uglavnom kreću u okvirima poetoloških opisa i klasifikacija pojave. Cilj mi je pritom pokušati teorijski omeđiti pojam *autoreferencijalnost*.

²⁴ Waugh, P., *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London-New York, 1984; Hutcheon, L.: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks*, Methuen, New York – London, 1983; Hutcheon, L.: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, 1985; Hutcheon, L.: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York i London, 1988; Hutcheon, L.: *Intertekstualnost, parodija i diskursi povijesti*, "Republika", L/1994, 1-3, str. 96-113; McHale, B.: *Postmodernist Fiction*, Routledge, London-New York, 1987.

²⁵ *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1993.

2.1. Autoreferencijalnost u hrvatskoj stručnoj literaturi

Strukturalističko-semiotički pristup književnom djelu u hrvatskoj je znanosti o književnosti našao vrlo plodno tlo. Kao primjer kritičkog tumačenja autoreferencijalnosti utemeljenog na strukturalističko-semiotičkom poimanju književnosti navodim vrlo složen i zahtjevan sustav Nirman Moranjak-Bamburać iz ranih devedesetih godina. Ona u svojim raspravama posvećenim suvremenim teorijama pomno i temeljito analizira postojeće teorije intertekstualnosti, teorije matatekstualnosti i teorije alteriteta, razloge njihove međusobne konkurencije, konvergencije i komplementarnosti. Izgradila je svoj kritički sustav u kojem ne upotrebljava termin *autoreferencijalnost*. Umjesto njega koristi pojmove *autorefleksivnost*, *autointerpretacija* i *autotematizacija* kojima, svakom zasebno, određuje opseg i sadržaj. Taj je kategorijalni sustav plod dugogodišnjeg autoričinog interesa za navedene probleme, a objelodanjen je u vidu disertacije pod nazivom *Metatekstovi i metatekstualnost. Neki problemi estetske funkcije i tipologije umjetničkih tekstova s metakomunikacijskog aspekta*. Godinu dana kasnije ta su saznanja i oknjižena kao *Metatekstovi* i objavljena u Sarajevu. Isti je predmet autoričina interesa i u članku pod nazivom *Intertekstualnost / metatekstualnost / alteritet*²⁶ u kojem se intertekstualnost razmatra iz perspektive semiotičkog pristupa književnome znaku. Takvo je polazište nužno dovelo i do uspostavljanja posve drugačije definicije metatekstualnosti.

Prvi je segment kritičarkina zanimanja u navedenu članku intertekstualnost. Referirajući se ponajprije na stanje u sovjetskoj semiotici, autorica po analogiji s pojmovnim parom citatnost-citat tvrdi da je nužno revidirati pojmovni par intertekstualnost-intertekst. Naime citat jest realizacija citatnosti, a intertekst predstavlja presjek najmanje dvaju tekstova koji stupaju u međusobni odnos. Na tragu Bahtinova poimanja dijalogičnosti kao polifonijskog pluraliteta teksta, ona motri intertekstualnost kao *opću osobinu teksta da se odnosi na druge tekstove* pa rješenje vidi u uporabi korelativnog para intertekstualnost-tekst. Tekst se tada motri kao *međutekstovlje drugih tekstova*.

Razmatrajući semiotičke iskaze o književnosti, autorica i sama svoj znanstveni diskurs gradi poštivajući semiotičke zakone mišljenja što se još jednom očituje u činjenici da u svrhe znanstvenog ispitivanja teze razdvaja analizu teorije intertekstualnosti i metatekstualnosti, da bi njihovu sintezu ostvarila na višoj razini. Jasno ističući tu metodološku potrebu, utvrđuje da intertekstualnost i metatekstualnost povezuje niz zajedničkih im osobina: oba ta međutekstovna

²⁶ Moranjak – Bamburać, N.: *Metatekstovi i metatekstualnost - neki problemi estetske funkcije i tipologije umjetničkih tekstova sa metakomunikacijskog aspekta* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Zagreb, 1990; Moranjak – Bamburać, N.: *Metatekstovi*, Sarajevo, 1991; Moranjak – Bamburać, N.: *Intertekstualnost / metatekstualnost / alteritet. Integralna metodologema i njeni teorijski eksplikati*, "Književna smotra", XXIII/1991, 84, str. 27-35.

odnosa uključuju odnos između dva teksta kao i dvije funkcije koje može vršiti jedan te isti tekst. Istodobno intertekstualnost i metatekstualnost imaju i temeljnu razliku: intertekstualnost je primarni komunikacijski model, a metatekstualnost je drugostupanjski proces. Na temelju toga autorica zaključuje da je intertekstualnost način postojanja teksta unutar kulture kao makroteksta i ima funkciju prenošenja informacija u općekulturnom dijalogu. Metatekstualnost pak ima funkciju očuvanja informacija, odnosno očuvanja identiteta teksta, a tekst jedino uzastopnim i neprekidnim samoopisivanjem čuva svoj integritet od rastvaranja u smislovima nekih drugih, stranih tekstova. Zato u metatekstualnoj komunikaciji do izražaja dolazi dvojaka uloga autorskog subjekta koji je u metakomunikaciji bilo s vlastitim, bilo s tuđim tekstom najprije primalac, a zatim pošiljalac. Taj pošiljalac u neizbježnoj tvorbi novog teksta ostavlja trag vlastitog receptivnog iskustva, pa Tatjana Peruško, govoreći o sustavu Nirman Moranjak-Bamburać zaključuje da su *svijest i volja autorskog subjekta nužan element metatekstualnog postupka*.²⁷

U analizi metateksta Nirman Moranjak-Bamburać, kao što sam već rekla, polazi od njegova poimanja kao međutekstovnog odnosa i predlaže shemu metatekstualnog postupka. Tu shemu čine: (1) izbor teksta-objekta (prototeksta), (2) razlaganje prototeksta na sastavne elemente, (3) modeliranje metateksta selekcijom i kombinacijom postojećih elemenata i (4) obavezno ugrađivanje pratećeg autorefleksivnog teksta koji omogućuje da se svijest o metatekstualnoj manipulaciji sačuva i za primaoca metateksta. Dakle, u osnovi su ovog metatekstualnog postupka elementi metatekstualnosti i autorefleksivnosti, pa je uočljivo da su njihove funkcije komplementarne. Zato svaki pojedinačni tekst istovremeno (...) *upozorava na kontekst i hijerarhiju tekstova unutar semiotičkog prostora kulture (intertekstualnosti), a s druge strane, na vlastitu hijerarhiju kodova (unutar koje kodni sustavi drugih tekstova mogu zauzeti dominantnu poziciju), odnosno na svoju (auto)refleksivnu strukturu (metatekstualnost)*.²⁸ Ili, kako će to zaključiti Tatjana Peruško u svom osvrtu na datu teoriju: *Pojednostavimo li model, iz njega će proizaći formula: metatekstualnost = intertekstualnost + autorefleksivnost*.²⁹

Što je, dakle, autorefleksivnost za Nirman Moranjak-Bamburać? Ona koristi taj termin za pojavu koju D. Oraić Tolić i Andrea Zlatar imenuju autoreferencijalnošću. Kao što u kritičkim refleksijama K. Nemeca autoreferencijalnost predstavlja neospornu kvalitetu svakog *velikog romana* u svjetskoj povijesti književnosti, tako i autorefleksivnost u kritičkoj misli N. Moranjak-Bamburać predstavlja primarni izvor estetičnosti. Ona izrijeком kaže da polazi od Jakobsonove

²⁷ Vidi: Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*, Naklada MD, Zagreb, 2000, str. 101.

²⁸ Moranjak – Bamburać, N.: *Intertekstualnost / metatekstualnost / alteritet. Integralna metodologema i njeni teorijski eksplikati*, "Književna smotra", XXIII/1991, 84, str. 30.

²⁹ Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*, Naklada MD, Zagreb, 2000, str. 102.

definicije poetske funkcije kao poruke koja predstavlja svrhu samoj sebi jer *metajezična* (*implicitna ili eksplicitna referencija na vlastiti kôd*) i *poetska funkcija korespondiraju zahvaljujući semantiziranom odnosu kôda i poruke između kojih je uvijek moguća funkcionalna razmjena*.³⁰ Nadalje, gledano iz lingvističke perspektive, svaki tekst, sačinjen od iskaza o predmetu i iskaza o iskazu, predstavlja dvotekst. No autorica dalje upućuje na razliku između heterogene dvotekstne strukture s *metatekstualnim signalima* i *metateksta*, tj. teksta čija je struktura na svim razinama podređena njegovoj osnovnoj funkciji komentara nekog prototeksta.³¹ U slučaju kada kôdni sustav i vlastita struktura postaju dominantnim predmetom organiziranja teksta, dakle kada prototekst biva interioriziran, radi se o *autorefleksiji*. Kao primjere za tu pojavu navodi poeziju o poeziji ili romane o romanu.³² Dakle *autorefleksivna* je *samoregulacija* uvijek u funkciji recepcijskih uputa za uporabu književnog djela, bilo da je prepoznajemo kao prikrivenu ili verbaliziranu i eksplicitnu.

U literaturi često nailazimo i na pojavu da se u okvirima jednog teksta organizira vidljiv tekst – kôd. Takve dvotekstne strukture, koje su sačinjene od teksta i teksta-kôda, tj. teksta i njegova komentara, autorica naziva *autotematizacija*. Za *oblike supstancijalizacije teksta-kôda* niz je primjera u suvremenim književnim djelima koja su poetološki na tragu sternijanske tradicije.

Ako je eksplicitna autorefleksija u tekstu ostvarena kao konstruktivno načelo, taj metatekst može prerasti u *metatekstualni žanr*. Događa se to kada se upućivanja na vlastiti kôd nekog teksta eksterioriziraju u obliku predgovora, pogovora, književnih programa, autokomenara ili piščeve analize vlastita teksta. Tako nastale zasebne metatekstove autorica naziva *autointerpretacijma* i strogo ih definira kao podvrstu *metaopisa*. No sama je autorica iskoračila iz svoga sustava. U tabelarnom prikazu tipoloških razlika pored rubrike za *autointerpretacije* nailazimo na zasebnu rubriku: *programi i manifesti, komentari!*

U modelu metatekstualnosti, koji N. Moranjak-Bamburać gradi na temeljima Bahtinova modela dijalogičnosti i teorije intertekstualnosti J. Kristeve, analiza pojedinačnih intertekstualnih postupaka, da bi bila cjelovita, mora uključivati model metatekstualne semioze. Ili, drugačije

³⁰ Vidi: Moranjak – Bamburać, N.: *Intertekstualnost / metatekstualnost / alteritet. Integralna metodologema i njeni teorijski eksplikati*, "Književna smotra", XXIII/1991, 84, str. 31.

³¹ Autorica, naime, izvodi svoju tipologiju metatekstova, pri čemu kreće od tipologije slovačkog teoretičara Popoviča, kako tvrdi M. Medarić. (Vidi: Medarić, M.: *Ono što upućuje na sebe u: Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1988, str. 97-104.) Uvažavajući kao temeljno načelo klasifikacije dihotomiju umjetničkog i neumjetničkog (naglašavajući koliko je ta dihotomija rastezljiva), autorica metatekstove dijeli na *metaopisne/metajezične* i *metakreativne*. Navodimo i taj podatak u interesu pojašnjavanja termina *autointerpretacija* koji ćemo u ovom tekstu upotrijebiti tek kasnije.

³² Na ovome bi mjestu, upozorava autorica, bilo uputnije reći *romane o metodologiji romana*, no slijedeći sintagmu *poeziju o poeziji* ipak se odlučuje za navedeno rješenje.

rečeno, u razmatranju konkretnih intertekstualnih ostvaraja nužno je uočavanje autorefleksivne signalizacije o ostvarenom međutekstovnom odnosu. Ti su postupci komplementarni, pa Tatjana Peruško analizirajući autoričin sustav kaže: *intertekstualni postupci (u užem smislu) uvijek nose obilježja metatekstualnog upućivanja na hijerarhiju kóдова, dakle na vlastitu strukturu, kao što autoreferencijalno upućivanje djela na vlastitu strukturu, postupke, žanrovsku pripadnost uvijek podrazumijeva svijest djela o vlastitoj poziciji u okvirima tradicije kojoj priča / od koje se distancira.*³³ Vidljivo je da je teorijski sustav N. Moranjak-Bamburać utemeljen na dva polazišta. Zato takav analitički pristup pripada različitim teorijsko-kritičkim sferama i zato je nužno različit: ako se autoreferencijalnost motri kao konstruktivno načelo, na području smo poetike metanarativnog žanra, ako se pak razmatra *intertekstualna metatekstualnost*, u sferi smo semiotičke analize odnosa estetske recepcije i estetske produkcije na globalnoj razini književne komunikacije, tvrdi Peruško.³⁴ Dakle moguće je ostvariti dva modela ovisno o tome percipira li se metatekstualnost kao međutekstovna veza (vlastiti je tekst jednak tuđem tekstu i imaju istu funkciju) ili se metatekstualnoj strukturi pristupa iz perspektive autoreferencijalnosti (upućivanja na sebe sama).

Indikativan je i naziv znanstvenog skupa organiziranog u suradnji s Mađarima 1990. godine u Opatiji, pa i istoimenog zbornika objavljenog u Zagrebu tri godine kasnije: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost.*³⁵ Postmodernistički su postupci postavljeni rame uz rame. Dio je priloga o zadanim temama u zborniku utemeljen na strukturalističko-semiotičkom poimanju književnog djela. Mislim pritom na radove D. Oraić Tolić i P. Pavličića. U tom zborniku i M. Medarić objavljuje prilog o problemima terminologije autoreferencijalnosti, a K. Nemeč članak *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest* koji je impostiran na poststrukturalističkim zasadama.

Članak *Ono što upućuje na sebe* Magdalene Medarić³⁶ nezaobilazan je prilog terminologiji autoreferencijalnosti. Definirajući autoreferencijalnost kao ono što upućuje na sebe, autorica navodi da se u novijim književnoznanstvenim radovima termin upotrebljava u tri različita područja. Izveden iz pojma referența u semiotici, termin autoreferencijalnost koristi se u domeni teorijskog promišljanja književnosti shvaćene kao znakovni sustav. Na drugi se način termin autoreferencijalnosti upotrebljava na području povijesne poetike pojedinih djela, pri čemu je osobito zastupljen u razmatranjima postmodernističkih romanesknh ostvarenja. Česta je

³³ Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti.*, Naklada MD, Zagreb, 2000, str. 105.

³⁴ Vidi: Isto, str. 104.

³⁵ *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1993.

³⁶ Medarić, M.: *Ono što upućuje na sebe* u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988, str. 97-104.

uporaba navedenog pojma autoreferencijalnosti i na jednom genološkom području, preciznije u najnovijim proučavanjima autobiografije kao samosvojnog žanra.

Prema kritičarkinu mišljenju, iako se sâm smisao autoreferencijalnosti svodi na *nešto što upućuje na sebe sama* i uglavnom je podudaran u većini radova, autori ga nerijetko u okvirima vlastitog misaonog sustava pojašnjavaju nekim bliskim pojmovima, pa je danas, tvrdi M. Medarić, nastao specifičan sinonimski niz: *autoreferencijalnost – autometatekstualnost – autotematizacija – autointerpretacija – autorefleksivnost – autoreprezentativnost*. Ovim teminima treba dodati i *samoreferencijski čin*, a držim da je ovdje pogodno upozoriti na činjenicu da u angloameričkoj kritičkoj misli dominira uporaba termina *metatekstualnost* i *metafikcija* za navedeni pojam.

U daljnjem svom izlaganju autorica sažeto izvješćuje o uporabi tih termina u kritičkim sustavima Igora Smirnova, Nirman Moranjak-Bamburać, Dubravke Oraić-Tolić i Andree Zlatar da bi pokazala u kojoj su mjeri pojmovlje i terminologija neujednačeni. Takvoj pojmovnoj i terminološkoj neujednačenosti pridonosi i uporaba nekih od tih pojmova kao termina, a nekih kao općih ili opisnih pojmova u okvirima autonomnih autorskih sustava. Sve to uvjetuje vrlo nestabilnu opću terminološku situaciju.

M. Medarić na tragu početnog isticanja triju razina na kojima se pojavljuje pojam autoreferencijalnosti nudi i svoj prijedlog za snalaženje u *šumi* termina.

(1) Terminu bi autoreferencijalnosti na razini teorija komunikacijsko-semiotičkih modela odgovarali nazivi metajezičnosti i metatekstualnosti, dakle Jakobsonovo *upućivanje na kôd*. Naime različiti komunikacijski modeli prisutni u suvremenoj teoriji: intertekstualni (razvija na zasadama *Tel Quela*, preko J. Kristeve, R. Barthesa, J. Derride), metatekstualni (polazi od slovačke *njitranske škole*, tj. A. Popovića) i teorije recepcije (njezin je rodonačelnik H. R. Jauss) imaju zajedničku premisu, a ona kazuje da svi oni unutar svojih sustava uključuju neku vrst samoregulacije teksta kao posebnu pojavu unutar komunikacijskog modela.

(2) Na razini poetike pak autorica pojam autoreferencijalnosti ponovno svodi na funkciju tekstualnog *upućivanja na vlastiti kôd* i povezuje ga uz povijesne pojave u postmodernoj prozi (narcistički roman, metafikcija – usp. Waugh, P., McHale, B., Hutcheon, L.) koje se pojavljuju s ciljem naglašavanja *posebnog ontološkog statusa artistske iluzije*. Tu se dakle autoreferencijalnost motri kao generalna osobina određenog tipa umjetničke književnosti, pa pojam nije operativan kad nam valja analizirati osobine pojedinog pisca ili djela jer, dobro je znano, svaki pisac ili svako djelo raspolažu specifičnim načinom upućivanja na vlastiti kôd. Pri analizi načina samoregulacije teksta velika se pozornost poklanja razinama strukture na kojima se javlja pojedini autometaopis.

(3) Na genološkom području izučavanja žanra autobiografije uočava se dvojak aspekt autoreferencijalnosti: epistemološki i ontološki. Na epistemološkom području pojava autoreferencijalnosti označava problem samospoznaje empirijskoga subjekta i kao takva je motrena u radovima A. Zlatar, vrsnog zanalca autobiografije kao žanra. Nasuprot tome je područje primjene pojma autoreferencijalnosti gdje ona funkcionira kao ontološko pitanje, tj. kao pitanje fikcionalnosti narativnog subjekta. Umjetnička biografija nužno upostavlja dvostruki status: istodobno je i istinita i izmišljena. Pored činjenice da se vanjski svijet kao referentni sadržaj zamjenjuje unutarnjim svijetom vlastitoga *ja* kao referentnim sadržajem, bitno je da *ja* umjetničke biografije postaje istovremeno i predmetom samospoznaje i predmetom umjetničkog oblikovanja. Na taj način autoreferencijalnost autobiografije pripada ne samo njezinu epistemološkom nego i njezinu ontološkom aspektu.³⁷

Zbornik *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* donosi i članak Krešimira Nemeca pod nazivom *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest*.³⁸ Autor raspravlja o podrijetlu i o uzrocima autoreferencijalnosti u žanru romana dotičući se pritom tek ovlaš problema opisa pojavnih oblika te pojave kao i pitanja mijena koje su autoreferencijalnost pratile na njezinu putovanju kroz povijest književnosti. Jasno ističući znanstvenu skepsu spram generalizacija koje se odnose na roman, Nemeć ipak kaže: (...) *čini se da nije teško obraniti tezu da je roman i rodila literarna samosvijest: osjećaj provizornosti i nestabilnosti ne samo jezikom stvorene fikcije, nego i same stvarnosti, pa i cijele povijesti*.³⁹ Korijene autoreferencijalne prirode romana autor uočava u parodijskim počecima romana: parodiranje je u *Don Quijoteu* utemeljeno na istovremenom razotkrivanju i prikriivanju fikcionalne iluzije. Parodija, taj eminentni izraz književne samosvijesti koji naglašava artificijelnju prirodu teksta, postaje neodvojiv dio identiteta romana kao žanra, ali i bitna komponenta njegova povijesnog razvoja. Morana će Čale Knežević u članku *Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mlađih teoretičara* primijetiti: *Nemeć kreće od prilično isključive i ne posve pravedne izvjesnosti proučavatelja proze da je novovjekovni roman, koji je i nastao upravo iz parodije (...), jedina samorefleksivna vrsta u pravome smislu riječi, pridajući mu gotovo antropomorfna svojstva*.⁴⁰ Naredni uzrok samosvijesti romanesknog pisma Nemeć otkriva u dualističkoj prirodi žanra i stalnoj napetosti

³⁷ Vidi: Medarić, M.: *Ono što upućuje na sebe* u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988, str. 97-104.

³⁸ Nemeć, K.: *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest* u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1993, str. 115-123.

³⁹ Isto, str. 115.

⁴⁰ Čale Knežević, M.: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mlađih teoretičara*, u: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije.*, ur. V. Biti, N. Ivić, J. Užarević, Naklada MD / HUDHZ, Zagreb, 1995, str. 71.

između referencijalne i literarne tendencije. Roman svoju imanentnu dvoznačnost očitava u dijalektičkoj igri između opozicija umjetnost i život, fikcija i stvarnost, forma i sadržaj, priča i diskurs, označeno i označitelj, lice i maska, mimesis i semiosis, pa *autoreferencijalnost zapravo nije ništa drugo do čin očitovanja svijesti o tom ambigvitetu.*⁴¹ Nezaobilazni su razlozi za romanesknu samosvijest i autobiografski žanrovi koji su prethodili pojavi i razvoju romana (dnevnički zapisi, pisma, memoari), a odlikuju se izrazitom sviješću o vlastitom mediju, mediju tiskanog teksta i knjige. Iako cilj Nemecove studije nije, kao što sam već navela, usustavljivanje oblika i vrsta romaneskne autoreferencijalnosti, autor u svom izlaganju ne može zaobići najčešće citirane postupke. Tako navodi *uporabu različitih tiskarskih mogućnosti i potenciranje grafičke strane teksta* (naprimjer, korištenje različitih tipova slova za različite narativne razine, uvođenje fusnota i uredničkih komentara u fikcionalni tekst, i sl.) ili *poigravanje fikcionalnim razinama* (primjerice strukture kineskih kutija, *mise-en-abîme* učinci, užlijebljeni romani, miješanje narativnih razina i dr.).⁴²

Prihvaćajući tvrdnju L. Hutcheon o autoreferencijalnosti kao determinanti žanra, Nemec upozorava da se u povijesnom razvoju romana mijenja tek stupanj i način očitovanja te pojave. Autoreferencijalnost je prisutna u svim stilskim periodima i na svim prostorima u različitim formama: od jednostavnih teorijskih refleksija kojima autorska svijest komentira primijenjene literarne postupke, sve do složenih metafikcionalnih romana koji su potpuno usmjereni na svoj narativni mehanizam i koji recipijentu nude model svoje autoeksplikacije.

Nemec u dijakronijskoj perspektivi tako identificira kontinuiranu liniju autoreferencijalnog romanopisanja - od Cervantesa, preko Rabelaisa, Diderota, Sternea, Gidea i Huxleya do postmodernih heterokozmičkih i hipodijegetično komponiranih prozih djela - koja je u suvremenoj kulturi postala jednim od zaštitnih znakova *postmodernog stanja*. U svim se tim autoreferencijalno usmjerenim romanima naglašava već spomenuta ontološka dvojnost i jasno se razotkrivaju proizvoljnost pripovijedanja i činjenica da je djelo samo lingvistička konstrukcija, podložna isključivo autorovoj samovolji.⁴³ Nemec eksplicitnoj autoreferencijalnosti pripisuje presudnu estetsku ulogu: (...) *nema velikog romana svjetske književnosti (...) u kojemu nije (...) postavljeno pitanje statusa vlastite fikcije, arbitrarnosti prikazanog svijeta te svijesti o jeziku kao mediju kojim se fikcija posreduje i gradi.*⁴⁴ Nametnut će mu se problematičan zaključak: (...) *uzrok autoreferencijalnosti leži u svijesti da diskurs nikada nije adekvatan izraz umjetničke*

⁴¹ Nemec, K.: *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest u: Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1993, str. 118.

⁴² Vidi: Isto, str. 115-123.

⁴³ Vidi: Isto, str. 118.

⁴⁴ Isto, 121.

imaginacije. Stoga svaki autoreferencijalni tekst razotkriva autorovu superiornost u odnosu na kreiranu fikciju.⁴⁵ Morana Čale-Knežević je upozorila da Nemeć ovom tvrdnjom koja je implicitno utemeljena na jasnom Jakobsonovu tragu, smisaono reducira ulogu autoreferencijalnosti.⁴⁶ Naime, u Nemeća (...) duboko upitnim ostaje ontološki status "superiornog", "bogolikog" autora (kao i narav te superiornosti), kojemu demonski otpor arbitrarnoga jezika ipak ne dopušta da fikcijom iskaže svoju nepreglednu imaginaciju,⁴⁷ kaže kritičarka. Ona uvažava prihvaćeno vjerovanje da roman svoju estetsku vrijednost duguje ponajprije autoreferencijalnosti putem koje se zapečaćuje rascjep između diskursa i smisla, te između dva teksta i njegova tvorca. Taj tvorca, nadalje, poprima neobjašnjivu nadmoć čak i nad svojim najautoreferencijalnijim (dakle najvrednijim) prozvodima, pa se i najveća vrijednost drastično obezvređuje. Prihvatimo li tezu da je priroda pisma paradoksalna, ipak je ne možemo prikazivati kao posljedicu neshvaćene genijalnosti.

I Tatjana Peruško se slaže da krajnja funkcija koju autoreferencijalnost ostvaruje u tom kritičkom promišljanju Nemeća nije *posve primjerena postmodernističkim oblicima autoreferencijalnosti*. Poimajući djelo na navedeni način, tvrdi autorica dalje, postmodernističku varijantu autoreferencijalnosti prisutnu u djelima primjerice Borgesa, Fowlesa, Nabokova, Calvina, Eca, Barthelmea Nemeć poistovjećuje s autoreferencijalnošću osviještenom iz domene povijesti romana koju obično imenujemo romantičarskom autoreferencijalnošću. Peruško zaključuje: *Umjesto romantičarske ironije kojoj autor prati razotkrivanje tvorbe djela i fikcionalizaciju njegove vlastite pozicije u djelu, razdoblje "slabog subjekta" oduzima autoru svaku "kreativnu nadmoć" nad djelom. Tekst proizvodi svog autora i on nije ništa drugo do jedna od njegovih funkcija.*⁴⁸

Shodno shvaćanju da se autoreferencijalnost pojavljuje kao metatekst (svijest o sebi i vlastitom tekstu) i kao ontotekst (neposredno izražavanje sebe, tj. autobiografija), Dubravka Oraić-Tolić svoj prilog u zborniku *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* svjesno gradi od dva teksta: oni su žanrovski različiti i nastali su u različito vrijeme. Tako napis *Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst*⁴⁹ čine prvotni referat čitan na znanstvenom skupu o fenomenu

⁴⁵ Nemeć, K.: *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest u: Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1993, str. 121-122.

⁴⁶ Vidi: Čale Knežević, M.: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mlađih teoretičara*, u: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije.*, ur. V. Biti, N. Ivić, J. Užarević, Naklada MD / HUDHZ, Zagreb, 1995, str. 71-72.

⁴⁷ Isto, str. 72.

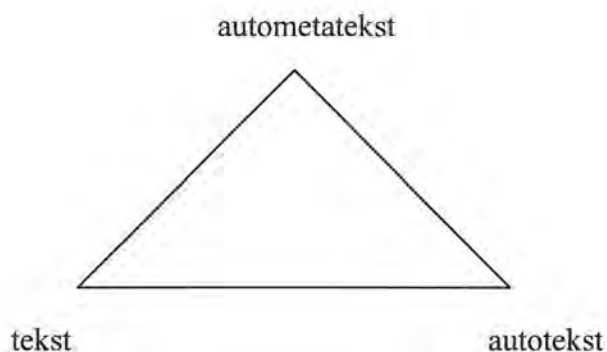
⁴⁸ Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti.*, Naklada MD, Zagreb, 2000, str. 81.

⁴⁹ Oraić-Tolić, D.: *Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst u: Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988, 1993, str. 135-147.

intertekstualnosti i autoreferencijalnosti (Opatija, listopad 1990) i uspomene na simpozij i njegove sudionike u vrijeme priređivanja radova za tisak (Zagreb, listopad 1993).

Teoretičarka svoje izlaganje o autoreferencijalnosti započinje njezinim definiranjem: *pojam autoreferencijalnosti (od grč. autós – sâm i lat. referre – izvijestiti, uputiti na što = samoizvješće, upućivanje na samoga sebe) označuje u užem smislu riječi književnoumjetnički postupak na području metatekstualnosti, u kojemu su autor i njegova poetika postali predmetom vlastitoga teksta.*⁵⁰ Autoreferencijalnost se poima kao oblik metatekstualnosti koja se pak shvaća kao svijest o tekstu u širem smislu riječi. Dubravka Oraić-Tolić tvrdi da je autoreferencijalnost svijest o vlastitom tekstu, odnosno samosvijest teksta pa je naziva *autometatekstualnost*.

U opisivanju autoreferencijalnosti koristi se kategorijalnim semiotičkim trokutom,⁵¹ koji za tu problematiku preuređuje, pa mjesto označitelja pripada danom *tekstu*, mjesto označenoga se pridružuje svijesti o vlastitom tekstu, tj. *autometatekstu*, a mjesto označenoga predmeta, denotata ili referenta, pripada tom istom ili kojem drugom autorovom tekstu, *autotekstu*.



Takav bazični *kategorijalni autoreferencijalni trokut* nudi mogućnost pouzdane tipologije: autoreferencijalnost se može sustavno opisati po svakomu od elemenata trokuta ponaosob i po njihovu međusubnom odnosu u sklopu trokuta, tj. po položaju autoreferencijalnog trokuta u sustavu kulture. Morana Čale Knežević primjećuje da su autoričine metodološke premise *implicitna pretpostavka da "ja" koje referira na sebe izvire iz imanentnog ili empirijskog autorskog subjekta pa se ono nigdje ne razrađuje posebno kao raspršeno "ja" teksta, te uvjerenje da svaka referencijalnost u samorazmatranju takvog subjekta ima obilježja*

⁵⁰ Oraić-Tolić, D.: *Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst* u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988, 1993, str. 135-136.

⁵¹ Vidi: Oraić-Tolić, D.: *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.

tekstualnosti.⁵² Dakle teoretičarkino polazišno načelo o jedinstvenosti autorskog *ja* logično vodi do postavke o jedinstvenoj tekstualnosti autorskog opusa.

Po vrsti *autoteksta* autoreferencijalnost može biti *poetička* i *biografska*. U *poetičkoj* autoreferencijalnosti, kaže autorica, predmet je teksta *imanentni autor i njegova poetika* i kao primjer navodi roman *Bosanski grb* T. Ladana. U *biografskoj* je pak autoreferencijalnosti predmet teksta građanski autor i njegov život, tj. biografija (naprimjer, *Dnevnici* M. Krleže).

Po vrsti *autometateksta* autorica razlikuje *eksplicitnu* i *implicitnu* autoreferencijalnost. O *eksplicitnoj* autoreferencijalnosti govorimo kada autor u tekstovima izravno tematizira sebe i svoju poetiku (u strukturi umjetničkog teksta ili u drugim žanrovima). *Implicitna* je autoreferencijalnost prisutna u tekstovima u kojima je *autor nesvjestan ili se pravi nesvjesnim autoreferencijalnog suodnosa, pa gradeći metatekstove o općim književnim temama ili drugim tekstovima šifrirano govori o samomu sebi i vlastitoj poetici*.⁵³ *Eksplicitni* autometatekstovi (naprimjer, predgovori i prosluvi potpisani imenom autora) su tematizacija vlastitog teksta izvan umjetničkih žanrova, a *implicitni* su autometatekstovi, primjerice iskazi o književnosti i umjetnosti, koje u tekstu iznosi autorski lik ili transcendentni pripovjedač s ciljem pojašnjavanja autorove poetike, zatim žanrovske odrednice vlastitoga teksta navedene u podnaslovu ili strukturi teksta i sl. U toj podjeli, gdje je klasifikacijsko mjerilo stupanj očitovanja autorske svijesti o svom tekstu, zorno je, kako sukladno teoretičarkinu metodološkom polazištu o identičnosti autorske osobe i jedinstvenoj tekstualnosti autorskog opusa nastaje podjela u kojoj su u obje grupe tekstova - i u eksplicitno i u implicitno autoreferencijalnim tekstovima uključeni - kako tekstovi u kojima autometatekstualni iskazi u pravom smislu riječi upućuju na te iste tekstove, tako i samostalni metatekstovi autora koji se izravno ili neizravno bave drugim njegovim tekstovima. Već sam naglasila da takvo autoričino polazišno načelo, na tragu ideje Morane Čale Knežević, ne smatram nedostatkom tipologije. Ovdje se pokazuje na koji način ono otvara mogućnost da se *autoreferencijalnost po vrsti autometateksta* dalje raščlanjuje i to primjerice po kriteriju prisutnosti autoreferencijalnih iskaza unutar istog teksta za razliku od autorske autoreferencijalnosti u neovisnim/zasebnim metatekstovima.

Po žanrovskoj pripadnosti samoga autoreferencijalnog *teksta* autorica razlikuje tri tipa autoreferencijalnosti: *personalnu*, *esejističko-znanstvenu* i *umjetničku*. Autoreferencijalni se odnos u *personalnoj* autoreferencijalnosti ostvaruje u raznim žanrovima: naprimjer, u

⁵² Čale Knežević, M.: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mladih teoretičara*, u: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije.*, ur. V. Biti, N. Ivić, J. Užarević, Naklada MD / HUDHZ, Zagreb, 1995, str. 78.

⁵³ Oraić-Tolić, D.: *Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst* u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988, 1993, str. 142.

autobiografiji, memoarima, dnevnicima, pismima, bilješkama, intervjuima i sl. U *esejističko-znanstvenoj* autoreferencijalnosti taj se odnos realizira u umjetničkim metažanrovima (u programima i manifestima, u žanru eseja), kao i u neumjetničkim metažanrovima čiji su autori i sami tvorci umjetničkih djela (Ecovi i Eliotovi eseji o književnosti). O *umjetničkoj* autoreferencijalnosti autorica govori kada je *autoreferencijalnost dio imanentne strukture književnoga teksta i obuhvaća sve implicitne i eksplicitne autometatekstove koji se pojavljuju po rubovima ili u samoj strukturi teksta.*⁵⁴

Po četvrtom klasifikacijskom mjerilu tj. sklopu/cjelini međusobnih odnosa triju kutova autoreferencijalnog trokuta s jedne strane i položaju tog trokuta u sustavu kulture s druge strane, autorica razlikuje *neutralnu, stilogenu i kulturogenu* autoreferencijalnost. Kada između svih članova autoreferencijalnog trokuta vlada bespriječna harmonija, autoreferencijalnost je *neutralna*. Različite vrste napetosti i poremećaja unutar trokuta vode do stvaranja *stilogene* autoreferencijalnosti u umjetničkom djelu. Autoreferencijalni trokut u nekim slučajevima može postati dominantnim u strukturi umjetničkoga teksta, pa čak, u ekstremnim situacijama, i u kulturi u cjelini. To je *kulturogena* autoreferencijalnost, budući da se takvim postupcima stvaraju novi kulturni kodovi. U hrvatskoj je književnosti uočljiva u tekstovima Antuna Šoljana *Život i rad Šimuna Freudenaicha, hrvatskog Joycea (1900-1975) i njegovo kapitalno djelo "Buđenje Smail-age"* (1981, 1989) i u romanu *Bosanski grb* Tomislava Ladana u kojima se dogodio jasan obrat od modernizma prema postmoderni, tvrdi autorica.

Tatjana Peruško uočava da D. Oraić-Tolić u svom modelu autoreferencijalnost i autometatekstualnost rabi sinonimski, u značenju samosvijesti teksta, tj. književnourumjetničkog postupka.⁵⁵ Također utvrđuje da se autorica zalaže za "*očuvateljsko-prijenosnički*" model *postmoderne intertekstualne veze*, na koji se pak M. Čale Knežević kritički osvrće u knjizi *Demiurg nad tuđim djelom*, kako kaže Tatjana Peruško.⁵⁶

Drugi dio teksta Dubravke Oraić-Tolić nosi podnaslov *Autoreferencijalni post scriptum*. U njemu se oprimjeruje *obrat od autoreferencijalnosti kao gnoseoteksta prema autoreferencijalnosti kao tekstu života.*⁵⁷ Autorica tvrdi da se u vremenskom razdoblju između nastajanja ta dva dijela jednog teksta dogodio duboki *kulturološki pomak od autoreferencijalnosti kao dominantnoga metateksta postmoderne kulture prema*

⁵⁴ Oraić-Tolić, D.: *Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst u: Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988, 1993, str. 143.

⁵⁵ Vidi: Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti.*, Naklada MD, Zagreb, 2000, bilješka na str. 105.

⁵⁶ Vidi: Isto, str. 70.

⁵⁷ Oraić-Tolić, D.: *Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst u: Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988, 1993, str. 144.

*autoreferencijalnosti kao dominantnom ontotekstu.*⁵⁸ Naime autoreferencijalnost kao metatekst bila je prisutna jer su postmoderna književnost i umjetnost izgubile svoj status neupitne istine, pa su bile prisiljene tumačiti same sebe ne bi li postale konkurentne u novoj masmedijskoj kulturi postindustrijskog društva. S ratnim je vihorom ugrožen opstanak ljudi, pa samim time i kulture. Tada ispisivanje memorije vlastitoga života i kulture predstavlja jedinu mogućnost opstanka. Tako je *autoreferencijalnost kao autobiografski tekst života preuzela (...) ulogu ontogene čuvarice uspomena, a time i samoga opstanka.*⁵⁹

U zborniku je *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* objavljena i studija Pavla Pavličića *Čemu služi autoreferencijalnost?*⁶⁰ Već je iz naslova vidljivo da autor nastoji razgraničiti i objasniti osnovne tipove autoreferencijalnosti po kriteriju njezine funkcionalnosti. Najprije definira tu pojavu: *Autoreferencijalnost je postupak kojim se u književnome djelu tematizira literarnost toga istog djela. U jednim slučajevima u središtu pažnje takvih osvrtala nalazi se pisac, u drugim slučajevima tekst, a u trećim slučajevima čitatelj.*⁶¹ Zatim u svom opisnom i sintetičkom tekstu nastoji vrlo pojednostavljeno pokazati kako autoreferencijalni pristup jednom od navedenih elemenata književne komunikacije nije samosvrhovit, nego je nužno motiviran željom da se preciznije odrede preostala dva elementa. Dominantni će aspekt pritom određivati motivaciju, sastav i oblik tih pasaža, što će generirati specifična značenja u djelu. Brojni su postupci kojima se ostvaruju piščevi iskazi o sebi (pisac o sebi govori kao o autoru, posredniku, prenositelju ili kao o priređivaču pronađenoga rukopisa), a svima je zajednička namjera s jedne strane osigurati kontekst i potvrditi vjerodostajnost tekstu, a s druge strane namijeniti čitatelju određenu poziciju, tj. ponuditi mu ključ za razumijevanje djela. Kada se pak autoreferencijalni osvrti odnose na djelo, cilj im je odrediti položaj pisca kojemu se interpretacijom djela i njegova smisla osigurava *poetički dignitet* i položaj čitatelja jer mu je ponuđen *ključ za razumijevanje*. Vrlo su česti autoreferencijalni osvrti u kojima se raspravlja o ispunjavanju čitateljevih očekivanja, ili su to raznorodne recepcijske upute za razumijevanje teksta kao i pokušaji emocionalnog vezivanja čitatelja uz tekst. Svi ti postupci žele utjecati na čitatelja – o njemu ovisi interpretacija piščevih namjera i kompleksno razumijevanje književnog teksta.

⁵⁸ Oraić-Tolić, D.: *Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst u: Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988, 1993, str. 144.

⁵⁹ Isto.

⁶⁰ Pavličić, P.: *Čemu služi autoreferencijalnost? u: Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988, str. 105-114.

⁶¹ Isto, str. 105.

Pavličić tvrdi da niti pisac, niti tekst, niti čitatelj u cjelini ne odgovaraju istoimenim aspektima u zbilji. Oni su naime podložni literarnoj transpoziciji u tekstu, pri čemu je sam stupanj njihove transformacije različit. Najsloženiju transformaciju doživljava pisac. On se najviše prerušava i zato se pisac iz autoreferencijalnih osvrtâ ne može izjednačiti sa stvarnom, empirijskom osobom. Nešto je niži stupanj transformacije kod teksta koji vrlo često snižava svoje literarne kvalitete ili se lažno žanrovski predstavlja. Najnižem je stupnju transformacije izložen čitatelj od kojega se *traži* da ostane vjeran svojoj ulozi. Pavličićeva analiza ovih dvaju aspekata književnog djela zorno svjedoči o opasnostima do kojih dovode opisne i pojednostavljene kategorije u pristupu pripovijednoj strukturi autoreferencijalnih tekstova, a nastale zbog želje i potrebe za uopćavanjem. Zamjerke pojednostavljenom prikazu pojave autoreferencijalnosti u književnom djelu u navedenom članku već su iznijele Tatjana Peruško i Morana Čale-Knežević.⁶² U naratologiji naime postoji razrađena tipologija i hijerarhija pripovjednih razina i pozicija unutar samoga književnog djela, kao i u okvirima književne komunikacije. Ovakva su uopćavanja za detaljniju analizu tekstova i poetičkih modela neprihvatljiva, pa se primjerice T. Peruško služi nekim od osnovnih naratoloških kategorija (implicitni autor, autodijegetski pripovjedač, adresat ili implicitni čitatelj) u analizama strukture odabranih tekstova. Isto tako treba naglasiti da u ovako impostiranoj hijerarhiji literarne transpozicije dolazi do izražaja rizik uopćenog i pojednostavljenog prikaza i različitih razina književne komunikacije. Tvrdnja o minimalnom stupnju literarne transpozicije stvarnog čitatelja u odnosu na ulogu u tekstu postaje upitna ukoliko imamo na umu temeljne naratološke kategorije: implicitnog čitatelja kao poziciju u tekstu (svakom tekstu), intradijegetskog adresata (lika u tekstu) i ekstradijegetskog adresata (s kojim se jedino, kako napominje sam Genette u *Nouveau discours du récit*, identificira stvarni čitatelj). Sumirajući svoje stajalište o ovim tezama P. Pavličića i Morana Čale-Knežević podsjeća na dvojbu oko statusa triju tekstualnih sastavnica, koje *“nije moguće sasvim izjednačiti s istoimenim aspektom u zbilji”* jer se one transformiraju i transponiraju, pa *neke od njih gotovo da možemo izjednačiti s njihovom ulogom u stvarnom literarnom procesu, a neke se od te uloge posve udaljuju*. Također, kao što sam već i navela, i ova kritičarka upozorava na nerazlučenost pripovjedača, empirijskog i impliciranog autora; na podjednaku nerazlučenost empirijskog čitatelja s njegovim afektima i nesporazumima od čitatelja kao fiksijske pragmatičke strategije. Naposljetku, tvrdi autorica, u Pavličićevu je sustavu evidentna i neodlučnost u pogledu načina aktualizacije teksta.

⁶² Vidi: Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti.*, Naklada MD, Zagreb, 2000, str. 105-109. i Čale Knežević, M.: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mlađih teoretičara*, u: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije.*, ur. V. Biti, N. Ivić, J. Užarević, Naklada MD / HUDHZ, Zagreb, 1995, 57- 85.

Nastavljajući svoje izlaganje o autoreferencijalnosti, Pavličić kaže: *Tri teme autoreferencijalnih osvrta* (piščevi iskazi o sebi, djelo kao predmet autoreferencijalnih osvrta i autoreferencijalni osvrta koji se tiču čitatelja, ubacila S.T.-Š.) *dobro odgovaraju trima funkcijama literarnog djela, poetičkoj, stilskoj i retoričkoj.*⁶³ Stavovi o vrsti literarnoga stvaranja i o hijerarhiji književnih postupaka, objašnjenja poetičkih zasada i ciljeva pisanja ulaze u domenu poetičke funkcije; stilska se odnosi na organizaciju samoga djela, a retorička se funkcija ostvaruje djelovanjem na čitatelja. I ovdje autor ne propušta naglasiti da svaka od tema autoreferencijalnih osvrta istodobno sadrži i poetičku i stilsku i retoričku funkciju, iako je uvijek jedna dominantna: poetička je najsnažnija u aspektu pisca, retorička u aspektu čitatelja, a stilska u aspektu djela. Njihovi učinci nisu, naravno, niti izolirani niti jednoznačni – svaki postupak izaziva sve vrste učinaka, pa interakciju tih triju funkcija pokazuje na primjeru Šenoine novele *Prijan Lovro*.

Pavličić tvrdi da su autoreferencijalni osvrta oni u kojima djelo govori isključivo samo o sebi, o svome piscu, svome tekstu i o svome čitatelju, dok će za dionice u kojima takvo govorenje prelazi na veći stupanj općenitosti (njegov predmet tada postaje književnost, čak i umjetnost uopće) rabiti naziv metatekstualni osvrta. Svoje razmatranje o autoreferencijalnim osvrtima koje čak i jasno razgraničuje od metatekstualnih osvrta (no odmah u slijedećem odlomku rabi ih u sinonimskom značenju što nam samo dokazuje koliko je snažna tradicija ravnopravne uporabe različitih termina sličnog značenja u kritičkoj i književno-povijesnoj praksi), Pavličić zaključuje tvrdnjom da je globalna funkcija autoreferencijalnosti u književnom djelu njezino upozoravanje na *načinjenost teksta, na njegovu artifičijelnost.*⁶⁴ Dobro uočava da postoje poetike koje skrivaju tu artifičijelnost (naprimjer, izjavama o autentičnosti ili izjavama o piščevu slabom peru i čitateljevu dobrom srcu) i poetike koje tu artifičijelnost ističu na brojne načine kao što su, naprimjer, opširna autoreferencijalna razmatranja, nuđenje raznih mogućih varijanata ishoda... Upravo takvi autoreferencijalni iskazi ukazuju na prirodu poetike u čijim je okvirima djelo nastalo: normativna poetika s jasnim stavom o ulozi, smislu i svrsi književnosti nastoji prevladati i poništiti svijest o artifičijelnosti teksta; u poetikama u kojima je mjesto književnosti neodređeno i fluidno *načinjenost* se teksta nastoji naglašavati i pojačavati. Autoreferencijalnost se može osamostaliti i anticipirati ostale elemente književne strukture, pa tada postaje tema djela i njegov temeljni sadržaj. Događa se to u tekstovima koji opisuju i problematiziraju vlastito nastajanje, koji polemiziraju oko pitanja o poetici, retorici i stilu. Autoreferencijalnost je konstanta brojnih postmodernističkih literarnih diskursa, ali Pavličić, kao

⁶³ Pavličić, P.: *Čemu služi autoreferencijalnost?* u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988, str. 111.

⁶⁴ Isto, str. 112.

što sam već navela, zaoštava tu tezu tvrdnjom da se prisutnost postmodernizma u nekoj nacionalnoj književnosti detektira/identificira isključivo po postojanju djela u kojima je autoreferencijalnost temeljni postupak. Znano je naime da se postmodernizam ne može identificirati i definirati samo na temelju jednostavnog uočavanja dominacije jedne pojave, tj. dominacije autoreferencijalnosti u literarnom pismu. Protiv takve jednoznačne definicije postmodernizma govore kako razgranatost i kontinuitet globalnih rasprava o poetici suvremenog razdoblja u književnosti, tako i kontinuitet metafikcionalne tradicije koju potvrđuju mnogi kritički i književno-povijesni pregledi.

Studija Morane Čale Knežević *Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mladih teoretičara* nastala je u okviru radionice *Suvremena hrvatska misao* (1992 – 1995) u kojoj je skupina književnih znanstvenika kritički pristupila proučavanju područja suvremene hrvatske znanosti o književnosti. Uraci su te skupine objavljeni u knjizi *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije*.⁶⁵ Autoričin je prilog, nudeći osvrt na pristupe hrvatskih književnih stručnjaka dvama temeljnim postupcima postmodernizma: intertekstualnosti i autoreferencijalnosti, izrazito problemski orijetniran. Kreće se od deskripcije stanja u kritičkom diskursu o danim pitanjima te se ukazuje na eventualne metodološke nedosljednosti u pojedinim kritičkim napisima. Raspravljajući o tekstovima koji problematiziraju autoreferencijalnost, autorica se zaustavlja na radovima hrvatskih teoretičara u zborniku *Zavoda za znanost o književnosti, Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. U obzor njezina promatranja tako ulaze napisi Magdalene Medarić, Krešimira Nemeca, Dubravke Oraić-Tolić i Pavla Pavličića zatim Andree Zlatar, Mirne Velčić i studija Vladimira Bitija *Intertekstualnost spram kontekstualnosti*⁶⁶ koja se autoreferencijalnošću bavi neizravno.

Mišljenja sam da je ovdje suvišno upuštati se u prikazivanje tog priloga jer sam, govoreći o navedenim autorima koji ulaze u fokus promatranja Morane Čale Knežević, već isticala njezine argumentirane sudove uz svakog autora ponaosob.

Tatjana Peruško u *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*⁶⁷ motri autoreferencijalne elemente u strukturi romana kao moguće središte okupljanja žanrovskog jedinstva. Pritom upozorava na raznovrsnost narativnih tehnika i postupaka kojima se očituje romaneskna samosvijest. Pokušaj identificiranja oblika autoreferencijalnosti i njihova opisa vodi autoricu do uočavanja nove književne poetike na

⁶⁵ Čale Knežević, M.: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mladih teoretičara*, u: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije*, ur. V. Biti, N. Ivić, J. Užarević, Naklada MD / HUDHZ, Zagreb, 1995, 57- 85.

⁶⁶ Biti, V.: *Intertekstualnost spram kontekstualnosti* u: *Upletanje nerečenog*, MH, Zagreb, 1994, 140-148.

⁶⁷ Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*, Naklada MD, Zagreb, 2000.

temelju koje bi se uspostavila veza talijanske proze s globalnim pojavama u svjetskoj kulturi i književnosti.

U osnovnim ćemo crtama progovoriti o toj studiji jer, makar je ona posvećena romanu u talijanskoj književnosti,⁶⁸ nudi vrlo vrijedne zaključke općenito o autoreferencijalnosti, neoavangardi,⁶⁹ postmodernizmu i o položaju romana u tim novim poetikama. Raspravljajući o interpretacijama pojma autoreferencijalnosti u književnoj kritici, ona analizira već navedene studije hrvatskih kritičara kao i studije P. Waugh i L. Hutcheon. Pritom će iskristalizirati i svoje polazište koje će utemeljiti na okvirnom razlikovanju između dijegetske i lingvističke samosvijesti što je predložila L. Hutcheon. U svojim se analizama koristi terminima: *metanaracija*, *metanarativni*, pa *metalingvistički* i *metadiskurzivnost*. *Metanaracija*, *metanarativni* odnosi se na priču, na postupak komentiranja ili upućivanja na pripovjednu strukturu, a *metalingvistički* je naziv izveden iz Jakobsonove sheme jezičnih funkcija, koji označava upućivanje na kôd, tj. na jezičnu samosvijest. Za eksplicitno referiranje teksta na vlastiti jezik rabi naziv *metadiskurzivnost*, svjesna činjenice da bi prema Benvenisteovu razlikovanju *discourse/histoire* bilo preciznije govoriti o diskurzivnosti, jer ta kategorija već uključuje autoreferencijalnu dimenziju. Ovako uspostavljen sustav naziva autorica će dosljedno koristiti analizirajući talijanski roman u svojoj studiji.

Na radnom korpusu tekstova Peruško istovremeno analizira dva različita, ali i podudarna aspekta: sučeljava ona postmodernističku poetiku i nanovo oživljenu tradiciju metanarativnih oblika. Tako se istodobno motri i (1) *metaroman* kao tipičan i idealan izraz neoavangardnog eksperimenta i (2) *autoreferencijalnost* (prožeta *intertekstulanšću*) kao temeljni pripovjedni postupak u postmodernističkoj prozi. U dvojakom pristupu leži i uzrok koji je diktirao izbor

⁶⁸ Knjiga, podijeljena u dva dijela, organizira građu u deset cjelovitih poglavlja (A. *Novi pogled na vrstu, Postmodernizam i talijanska proza, Romaneska samosvijest: pregledi i definicije*; B. *Talijanski suvremeni roman i metanarativna poetika, Neoavangarda: između antinaracije i metanaracije*, Centurija – Manganellijeva inventura žanrova postojanja, *Snižena metanarativnost Sebastiana Vassallija, Italo Calvino: književnost između utopije i heterotopije, Proza nove vjerojatnosti*). (Vidi: Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti.*, Naklada MD, Zagreb, 2000)

⁶⁹ Posebnu pozornost posvećuje neoavangardi u talijanskoj književnosti koju motri kao prijelaznu pojavu. Ona je po nekim svojim odrednicama srodna postmodernističkim pojavama unutar drugih kultura s kojima se kronološki javlja istodobno. To zahtijeva dodatnu opreznost u kronološkom određivanju i definiranju pojava koje su podvedene pod zajednički nazivnik postmodernizma. Između neoavangardnog eksperimenta na granici romanekne vrste i kasnije obnove fabularnosti koja je izrazito obilježena kritičko-teorijskom sviješću stoji logičan i postupan prijelaz, tvrdi autorica, te kontinuitet razvoja prikazuje kroz nekoliko etapa. Prvu etapu čini *prijelaz s radikalnih melatalingvističkih oblika (lingvistički eksperiment) i radikalne autotematizacije, na metanaraciju ostvarenu semantizacijom pripovjedne strukture: razinama pripovijedanja, umetnutim dijegetskim nizovima, kružnim pripovjednim strukturama i raznim zrcalnim oblicima (strukturni eksperiment)*. (Isto, str. 97) Kao drugu stepenicu tog prijelaza autorica navodi *napuštanje programatske nefabularnosti i oživljavanje zapleta (neofigurativnost), koji je, međutim, postao složeniji zahvaljujući intertekstualnoj svijesti o globalnom dijalogizmu kulture ili književnoj "iscrpljenosti" i svijesti o problemima književne ontologije*. (Isto, str. 98) Posljednja je etapa *kontinuitet otvaranja talijanskog romana globalnim teorijskim (uključujući i znanstvene u širem smislu) i književnim pravcima europske i američke kulture, koje je započeto u okružju neoavangarde i nastavljenog u kasnijem razdoblju*. (Isto, str. 99)

primarnih književnih tekstova. Autorica poseže za tekstovima koji su nastali i prije granice koja se smatra početkom razdoblja s dominacijom metanarativne poetike (naprimjer, tekstovi Bontempellija, Landolfija), da bi zaobišla neke tekstove (primjerice neka Eccova djela) koji zauzimaju središnji položaj u brojnim razmatranjima o postmodernističkoj poetici i pritom nadilaze okvire uže teme (romaneskna metanarativnost) koja je predmet interesa tog kritičkog rada. Posezanje za nedovoljno poznatim i priznatim ishodištima talijanskoga novijeg romana u kronološki bližoj prošlosti utemeljeno je na uočavanju strukturalnih analogija i kontinuiteta među pojavama koje su obilježile i *eksperimentalni* roman što stoji u otklonu od vlastite romaneskne tradicije, a istodobno je nemoguć bez određenih uporišta u njoj. Na takvom presjeku metanarativnih romana u talijanskoj suvremenoj književnosti koji je nužno nepotpun u književno-povijesnome smislu, autorica uočava mogućnost praćenja smjene različitih poetika kroz oblike romaneskne samosvijesti. Moguće je, tvrdi ona, postaviti temelje za žanrovsko zajedništvo brojnih djela što su zbunjivala talijanske kritičare koji su ih izostavljali iz kritičko-povijesnih pregleda.

Najnovije djelo u hrvatskoj kritici koje se bavi problemom autoreferencijalnosti jest članak *Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja* Josipa Užarevića.⁷⁰ Autor, potaknut sličnim, ali i različitim poimanjem pojma autoreferencijalnosti u teorijskim sustavima I. Smirnova⁷¹ i J. Faryna,⁷² što je uočljivo iz njihove komparacije, nastoji odgovoriti na pitanje je li ponavljanje prekinutoga ponavljanja tekstogenerativni mehanizam, odnosno je li univerzalno gradbeno načelo umjetnosti.⁷³

⁷⁰ Užarević, J., *Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja*, "Književna smotra", XXXV/2003, 127/1, 37-44.

⁷¹ Strukturu *ponavljanje prekinutoga ponavljanja* bilo bi najpreciznije odrediti kao dvostruki paralelizam – unutarnji i izvanjski, intraparalelizam i interparalelizam, pa se Smirnov slaže s Jakobsonom da je paralelizam fundamentalan postupak u književnom stvaralaštvu, ali ističe da je paralelizam u umjetničkom djelu *obvezatno dvostruk – istodobno unutarnji i izvanjski*, što je Jakobson previdio. Za Smirnova upravo ponavljanje prekinutoga ponavljanja postaje *autodemonstracija književne svijesti*, kako na razini pojedinačnih tekstova, tako i na razini književne povijesti. (Vidi: Isto, str. 37)

⁷² Faryno pak u svom teorijskom sustavu, *ponavljanje prekinutoga ponavljanja* definira kao *univerzalno razlikovno obilježje književnoga (umjetničkoga) diskurza ili literarnosti, nije opisni ili ideologizirajući termin, nego upravo formula tekstogenerativnog mehanizma*. U svom će kasnijem radu, Faryno se – unatoč tome što je u ponavljanje prekinutoga ponavljanja prepoznao *formulu tekstogenerativnoga mehanizma* (tj. mehanizma koji generira tekst) nameće pitanje strukture *ponavljanje prekinutoga ponavljanja*: je li ona tročlana (ponavljanje koje otvara tekst (paralelizam –1), *treća karika* koja prekida ponavljanje i drugo ponavljanje (paralelizam –2) kojim se reproducira prethodno ponavljanje), ili je četveročlana (2+2) (a da pritom *treća karika* može biti i *krajnje reducirana*) struktura. Faryno je upozorio da je *treća karika* suvišan element u Smirnovljevoj teoriji. Naime, *treća karika* ima ulogu granice među dvama kvalitativno različitim paralelizmima, pa na osnovi njezine delimitativne funkcije ona postaje osnovni kriterij (čimbenik) kompozicijske raščlambe teksta. Faryno tvrdi da se ponavljanje *prekida sámō zbog svoje iscrpljenosti*. Slijedom rečenog, nameće se zaključak da prekidajuća karika nije uopće ni potrebna jer se *kriza reproduciranja* shvaća kao dio paralelizma –1, tj. kao njegovo unutarnje stanje. (Vidi: Isto, str. 38)

⁷³ Oba kritičara upozoravaju da ponovljiva ponavljanja nemaju aditivnu, nego kvalitativno-hijerarhijsku narav. Naprimjer, Faryno kaže da u hijerarhijski strukturiranoj autoreferentnoj poruci *duplicirajuća jedinica obuhvaća (kao svoju nižu razinu) dupliciranu*. (Vidi: Isto, str. 38) Dakle, ne radi se o pridodavanju, nego o zahvaćanju prethodne jedinice u sebe. To rezultira ne toliko produljivanjem koliko okrupnjavanjem ponavljanih jedinica. Tako

Izlaganje u članku započinje analizom pretpovijesti i strukture termina. Svjestan da povijest ideje ne mora uvijek značiti i njezino *napredovanje*, on u svojoj skici povijesti ideje ponavljanja prekinutoga ponavljanja kreće od *paralelizma*, *poetske funkcije* i *projekcijskoga mehanizma* Romana Jakobsona preko teorije ponavljanja Jurija Lotmana (uključujući i razlikovanje *prvotnih* i *drugotnih modelativnih sustava*) prema *dvostrukomu paralelizmu* (tj. *ponavljanju prekinutoga ponavljanja*) i *rekurentnosti* Igora Smirnova do *autoreferencije* Jerzyja Faryna. Autor termina *ponavljanje prekinutoga ponavljanja* je I. Smirnov, a preuzima ga Faryno koji Smirnovljevu koncepciju ponuđenu u knjizi *Na putu prema teoriji književnosti* povezuje sa svojom teorijom autoreferencijalnosti. Pritom se oba kritičara služe, da bi što preciznije izrazili njegovu bit, i brojnim sinonimima među kojima je najčešći dvostruki paralelizam, zatim reproducirano (ili opetovano) ponavljanje, ponavljanje koje uspostavlja samo sebe, udvostručena rekurencija, pamćenje pamćenja, čin reproduciranja nakon iscrpljena reproduciranja i dr.

Jednostavno ponavljanje ne posjeduje imanentno načelo svršetka tj. prekidanja. Zato niti ponavljanje, pa ponavljanje ponavljanja, i ponavljanje ponavljanje ponavljanja nema osjećaj unutarnje iscrpljenosti. A upravo mehanizam autoreferencijalnosti upućuje na mogućnost samozavršavanja teksta *iznutra*. O tome svjedoči primjer koji je podastro logičar Ralph Robinson: rečenica koja osigurava vlastitu produkciju tako što svojim samokorekturama stalno priprema nove povode da se iznova korigira i tako sve dok se ne izravna kao svoj vlastiti samoopis. Pritom je taj samoopis njezino vlastito stanje ili njezina vlastita vrijednost kao što je rekao D. Schwanitz u *Teorija sistema i književnost*. Dakle budući da je početna pozicija (struktura) rečenice već (za)dana, a cilj tj. *autokorektura* jest *povratak k sebi*, k svojem početku, riječ je o svojevrsnoj *samospoznavi*. Temeljna je odlika svakog perceptivnog čina, pa tako i umjetničkog djela da se početak kao početak oblikuje tek nakon osvješćivanja kraja. Ili drugim riječima: u umjetničkom je djelu početak uvijek drugotan.⁷⁴

sve jedinice svoj *apsolutni* kraj (sintezu, završetak) ostvaruju samo u strukturi cjeline. Zato je upravo kraj jedan od najvažnijih strukturno-kompozicijskih punktova umjetničkog djela. (Vidi: Isto, str. 38)

⁷⁴ Shvaćanje ponavljanja prekinutoga ponavljanja kao *tekstogenativnog mehanizma* otvara još jednu dvojbu. S jedne strane, dvostruki paralelizam izražava *strukturu teksta kao cjeline*, a s druge strane je ono tek *način (mehanizam) raščlambe cjeline na njezine sastavne dijelove (jedinice, ekvivalente)*. U prvom slučaju ponavljanje prekinutoga ponavljanja predstavlja načelo završavanja teksta, tj. njegova uobličavanja u cjelinu, a u drugome slučaju je načelo beskonačnoga (samo)produljivanja i (samo)nadilaženja teksta. Nadaleko poznati primjer takvog dvostukoga/ambivalentnoga tumačenja teksta jest formula poetičnosti Gertrude Stein: *A rose is a rose is a rose is a rose*. Faryno će se, u skladu sa svojom teorijom autoreferencijalnosti, zalagati za *beskonačno* čitanje u kojem se prvo *rose* tretira bilo kao referent, bilo kao riječ, a daljni *rose* sve su dublje eksplicirani semovi inicijalne riječi *a rose*. Na taj se način ostvaruje ponavljanje koje ima strukturu gradacije. Smirnov pak razmatra formulu Gertrude Stein upravo kao ponavljanje ponavljanja, a ne kao ponavljanje jednoga (te istog) elementa. Pri tome drugo ponavljanje mijenja ne samo vlastiti status, nego i status ponovljenoga, prvoga ponavljanja, integrirajući ga u jednu cjelinu. Ponavljanje prekinutoga ponavljanja shvaćeno kao autodemnostracija književne svijesti (načelo rekurencije, *povratnog govora*) – jer se ne radi o običnom ponavljanju, nego o ponavljanju koje reproducira samo sebe, odgovara Farynovom shvaćanju umjetničkoga teksta kao autoreferencijalne strukture u kojoj plan sadržaja nije neki izvanjski svijet (što je karakteristično za svakodnevne poruke i tekstove), nego tekst sâm postaje svoj vlastiti referent.

Vidljivo je da mehanizam autoreferencijalnoga *udvajanja* semiotičkih razina i elemenata podvrgava te razine i te elemente uzajamnu projiciranju i transformacijama. To rezultira nastajanjem *jedne* realnosti. Taj je mehanizam korisno supostaviti, tvrdi Užarević, s topologijskom strukturom koja odgovara izgradnji i funkcioniranju dvoslojne Möbiusove vrpce. Naime izgradnja i funkcioniranje dvoslojne Möbiusove vrpce može se shvatiti kao model autoreferencijalnoga sustava (znaka, poruke). S tim u vezi ističem da se ova usporedba temelji na shvaćanju strukturnih aspekata Möbiusove vrpce isključivo kao analognih sferi znakovnosti, a ne kao aspekata matematičko-geometrijskoga prostora.⁷⁵

Obrazlažući tezu, Užarević kaže: *Pritom se početna situacija ("ulaz") podudara - nakon operacije samoobilaznja (ili autoskeniranja) - sa završnom situacijom ("izlazom"), ali se početna jednoslojna dvostranost (orijentabilnost) pretvara u dvoslojnu jednostranost (neorijentabilnost). S motrišta topologije to znači da se podudaraju (poistovjećuju) sve dijametralno suprotne točke, a sa semiotičkoga motrišta da se jednim znakovima ("znakovima-predmetima") dodjeljuju drugi znakovi — njihovi "promatrači" ili "znakovi-znakovi".*⁷⁶ Pri tom udvajanju i uzajamnom projiciranju, znakovi poprimaju različit semiotički status. Istodobno kada se oformi takva dvoslojna autoreferencijalna struktura, dolazi do ukidanja tj. do relativiziranja te razlike. Uspostavlja se odnos ekvivalencije, pa plan sadržaja može postati planom izraza; *predmet* može postati *znakom*, a *znak predmetom*; svijet tekstom, a tekst svijetom.

Zaključujući svoj rad, Užarević se pita je li ponavljanje prekinutoga ponavljanja i njegova četveročlana struktura univerzalno gradbeno načelo umjetnosti, odnosno univerzalno

Polazeći od Jakobsonove odredbe poetske funkcije kao poruke koja je usmjerena na samu sebe, Faryno tvrdi da poruka koja upućuje na samu sebe mora se udvostručiti tako da istodobno zauzme i poziciju *onoga što se pokazuje* (predmeta, referenta, označenoga), i *poziciju onoga što pokazuje* (znaka, označitelja). Na taj način poruka od same sebe gradi vlastitu realnost i sama od sebe gradi znak te realnosti. U Farynovu kritičkom diskursu prisutna je i svijest o najvećem problemu njegove koncepcije autoreferencijalnosti, a to je pitanje predmetnosti znaka. Predmet i njegov znak mogu se maksimalno stopiti tako da se potencira znakovnost znaka, tj. da se znakovnost podigne na višu potenciju uvođenjem razlike "znak-predmet" i "znak-znak". Temeljni je postupak za dobivanje autoreferencijalnoga znaka - tj. znaka u kojem je moguća (i stvarna) uzajamna zamjenjivost plana izraza i plana sadržaja - uvođenje semiotičke razlike u vlastitu strukturu samoga znaka. Dakle, znak na taj način postaje on sam. To je jedini način koji nam omogućava razlikovanje *ontičkog udvajanja* (udvajanje predmeta) i *znakovnog (semiotičkog) udvajanja* koje uspostavlja (modelira) sam taj mehanizam prevođenja predmetnosti u znakovnost. Dakle, predmet koji se uvodi u tekst treba shvaćati upravo kao *predmetnu razinu teksta*. Dodajmo da *predmetna razina* teksta svoj smisao postiže samo u suodnosu s razinom znaka, a ne kao realni (izvanznakovni, izvantekstni) objekt. (Vidi: Užarević, J., *Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja*, "Književna smotra", XXXV/2003, 127/1, str. 38-42)

⁷⁵ Napominjem da je u hrvatskoj znanosti Möbiusova vrpca već korištena za objašnjenje naravi znaka (Vidi: Tuđman, M.: *Struktura kulturne informacije*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1983), doduše, u nešto drugačijem smislu nego li je poima Užarević. Za razliku od spomenutog modela, ideja dvoslojne Möbiusove vrpce omogućuje stjecanje uvida u proces nastajanja autoreferencijalnoga znaka, imajući pritom na umu njegovu dinamičku i (ne)hijerarhijsku narav. Tako izgradnja dvoslojne Möbiusove vrpce zorno pokazuje da je za *dohvaćanje sama sebe*, tj. za autoreferencijalni znak nužno i dovoljno samo jedno udvajanje, tj. jedno ponavljanje. (Vidi: Užarević, J., *Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja*, "Književna smotra", XXXV/2003, 127/1, str. 42 - 43)

⁷⁶ Isto, str. 43.

načelo umjetničke tekstotvorbe. Tvrdi da konačan odgovor može biti pozitivan. Pritom treba voditi računa o dvije činjenice. Prvi paralelizam (ulaz, pre-tekst, intraparalelizam, lingvistička razina) čini *relacija predmet - znak* (ili šire: *stvarnost - jezik*). Stvarnost se, dakle, semiotizira, pretvara u jezik, odnosno u znakovni sustav, a to je nužno ako subjekt (Ja, svijest) želi preživjeti (orijentirati se, spoznavati, pretkazivati i mijenjati svijet). Jezik je na ovoj razini *prvotni modelativni sustav*. Drugi paralelizam (izlaz, post-tekst, interparalelizam, umjetnička razina) čini *relacija: znak - znak* gdje prvi znak postaje *znakovnim predmetom* (znakom-predmetom, znakom-referentom, koji nosi predmetno značenje), a drugi - znakom znaka-predmeta, tj. planom izraza sama sebe. Na taj način istinskom jedinicom *umjetničke razine* postaje jezik u cjelini: svaka riječ umjetničke strukture *prizivlje* (ili *prisvaja*) sav jezik.⁷⁷

Užarević zaključuje da je *umjetničko djelo načelno konačno. Potencijalna beskonačnost jedinica koje čine umjetničku strukturu teži prema jediničnosti (cjelini, umjetničkoj konačnosti), jer količina, mjesto i funkcija tih jedinica bitno je određena tekstnom cjelinom. Stoga upravo tekst/djelo, a ne diskurs, intertekst ili metapoeziju, valja - usprkos svemu - smatrati osnovnom i unikatnom "jedinicom" umjetnosti.*⁷⁸

Pojam *autoreferencijalnost* je zaživio na još jednom području: postao je vrlo čest u okvirima najnovijih proučavanja autobiografije kao samosvojnog žanra. Iako je pionirski kritički napis *Autobiografija, sentimentalna analiza duše* Branimira Donata objavljen davne 1974. godine,⁷⁹ interes za autobiografiju u hrvatskoj kritičkoj misli jača znatno kasnije. Devedesetih godina 20. stoljeća problemu se autobiografskog pisma pristupa s dva različita aspekta. Autobiografiju s teorijskog aspekta⁸⁰ sustavno motre M. Velčić i A. Zlatar, a s povijesnog joj aspekta⁸¹ pristupa Vinko Brešić i kasnije Helena Sablič-Tomić. O oživljenjnom interesu za autobiografiju i autobiografsku prozu svjedoče i brojni napisi u periodici koje potpisuju, uz već

⁷⁷ Tako dobivamo četveročlanu relaciju: predmet ↔ znak : znak-predmet ↔ znak znaka-predmeta ili: svijet ↔ jezik : jezik-svijet ↔ umjetnost. Odatle izvodimo ovakvu onto-semiotičku ljestvicu: predmet—znak predmeta — znak znaka predmeta — znak znaka znaka predmeta te se prisjećamo četiriju "ruža" Gertrude Stein. (...) Važno je: sačuvati temeljni i istodobno okvirni dvostruki (četveročlani) paralelizam: svijet ↔ jezik : jezik-svijet ↔ umjetnost. (Vidi: Užarević, J.: Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja, "Književna smotra", XXXV/2003, 127/1, str. 43) Formalno-materijalna količina ekvivalentnih elemenata u paralelizmima, tj. količina razina i elemenata unutar toga okvirnoga (četveročlanoga) paralelizma, nema presudnu ulogu, jer se s motrišta te fundamentalne strukture i dvorječne poslovice i dvosveščani romani pokazuju umjetnički ekvivalentnima.

⁷⁸ Isto, str. 43.

⁷⁹ Donat, B.: *Autobiografija – sentimentalna analiza duše*, u: *Razgoličenje književne zbilje*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 113-123.

⁸⁰ Velčić, M.: *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije.*, AC, Zagreb, 1991; Zlatar, A.: *Modeli latinske autobiografije u 12. i 13. stoljeću: isповijest i životopis* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Zagreb, 1993; Zlatar, A.: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrtni povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998; Zlatar, A.: *Ispovijest i životopis. Srednjovjekovna autobiografija*, Antibarbarus, Zagreb, 2000.

⁸¹ Brešić, V.: *Autobiographies by Croatian Writers*, u izdanju časopisa "Most", Zagreb, 1992; Brešić, V.: *Moj život – moja priča. Autobiografije hrvatskih pisaca* u: *Autobiografije hrvatskih pisaca*, Zagreb, AGM, 1997, str. 15-23; Sablič Tomić, H.: *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2002.

navedene kritičare, i M. Medarić, N. Šlibar, T. Bogdan i drugi, te *dossier* o autobiografiji koje donosi "Kolo".⁸² Pitanje autobiografije i autobiografskog pisma prisutno je u brojnim radovima suvremenih književnih kritičara i kada nije glavna tema njihovih napisa, posebno pri analizi postmodernih djela, jer autoreferencijalnost jest jedna od temeljnih postmodernih tehnika i strategija.

Iako me u prvom redu zanimaju teorijski aspekti autoreferencijalnosti koja je često dovođena u vezu s autobiografijom, ovdje ukratko upućujem na široko zamišljen pothvat književnog povjesničara V. Brešića. On naime istražuje autobiografije hrvatskih pisaca u 19. i 20. stoljeću te objavljuje sažetu varijantu *Autobiographies by Croatian Writers* u izdanju časopisa "Most", kao dio projekta predstavljanja hrvatske književne baštine na kongresu PEN-a 1992. godine.⁸³ Izbor je utemeljio na kriteriju žanra autobiografije kao kraćeg retrospektivnog proznog teksta koji tematizira vlastiti život te na kriteriju književnog ugleda autora autobiografije. Također mu je namjera bila predstaviti i autobiografije 19. i 20. stoljeća čiji su autori uglednici različitih strukovnih profesija (političari, liječnici...). Izvan tako omeđenog korpusa ostaju i autobiografski tekstovi nastali u ranijim epohama hrvatske književnosti, kao i korpus dnevničke i epistolarne autobiografske produkcije tijekom cijele svoje povijesti te problematičan žanr moderne književnosti *autobiografski roman* i *autobiografska proza* u cjelini.

Opširnija je verzija tog nastojanja svjetlo dana ugledala u knjizi *Autobiografije hrvatskih pisaca* 1996. godine. Brešić u predgovoru *Moj život – moja priča. Autobiografije hrvatskih pisaca* tvrdi da se autobiografija u hrvatskoj književnosti razvija atipično⁸⁴ i uočava njihove zajedničke osobine: ista im je funkcija, težnja prema objektivnome pripovijedanju, poticaj za nastanak i svrha. Gotovo polovicu ukupne produkcije čini međuratna hrvatska autobiografija, a intenzitet broja njihova nastanka pojačava oko 1940-44. godine, pa nam je period između

⁸² Naime autobiografija je bila temom okruglog stola koji je održan 1998. godine povodom objavljivanja dviju knjiga: Brešićeve *Autobiografije hrvatskih pisaca* i *Autobiografije u Hrvatskoj* A. Zlatar. U *dossieru* se nastojalo vjerno prenijeti raspravu pod nazivom *Signali autobiografskog diskursa* u kojoj su, uz Brešića i Zlatar, sudjelovali Ivica Matičević, Renata Jambrešić, Branimir Donat, Dunja Fališevac, Milovan Tatarin, Nenad Ivić, Iva Grgić, Dean Duda, Tatjana Jukić i Morana Čale Knežević. (Vidi: "Kolo", *O autobiografiji*, 3, 1999, str. 227-260)

⁸³ U predgovoru Brešić motri autobiografiju kao specifičan i u mnogome osporavan književni žanr. Upozorava da se u novije vrijeme interes za autobiografiju javlja, s jedne strane u vidu teorijskih rasprava o danom pitanju koje svoje metodologijsko uporište imaju u dosezima svjetske teorijske literature, te s druge strane jača interes za domaću autobiografsku građu. Ta se građa motri na razini primarne proizvodnje autobiografskog štiva (ponajčešće, vezano uz pojavu tzv. ženskog pisma) i na razini literarnohistoriografske obrade (istražuje se korpus i pokazuju se zaboravljeni tekstovi). (Vidi: Brešić, V.: *Autobiographies by Croatian Writers*, u izdanju časopisa "Most", Zagreb, 1992)

⁸⁴ Takav njezin razvoj motri počev od autobiografije Bartola Kašića (1575 - 1650) *Putovanja južnoslavenskim zemljama* (nastala 1649. godine, a prvi put objavljena na latinskome jeziku 1940. godine) koja je pisana u trećem licu u formi putopisa, preko Katančićeve autobiografije u stihu, te Gajeve i Šporerove autobiografije iz razdolja ilirskog preporoda, kada su nastali i autobiografski zapisi Petra Preradovića, Adolfa Vebera Tkalčevića, Mijata Stojanovića, Josipa Freudenreicha te kasnije nastale autobiografije K. Š. Gjaskog i Josipa Kozarca. (Vidi: Brešić, V.: *Moj život – moja priča. Autobiografije hrvatskih pisaca* u: *Autobiografije hrvatskih pisaca*, Zagreb, AGM, 1997, str. 15-23)

tridesetih i šezdesetih godina ostavio najbogatiju zbirku raznovrsnih autobiografskih priloga. Kao najpotpunije i najopsežnije, Brešić navodi životopise Jagode Truhelke, Viktora Cara Emina, Mihovila Nikolića, Josipa Kosora. Za autobiografije Zagorke i Gaja ističe da su *u oba ova slučaja kombinirajući referencijalnost kao eminentno postupak memoarske literature i autoreferencijalnost kao postupak autobiografskog žanra (istakla, S.T.-Š.), Zagorka i Gaj (...) kao autori a ujedno i junaci priče osvjetljavaju svoju prošlost tako, da konstituiraju svoje ja po načelu: "Moj život – moja priča!"*.⁸⁵ Do Matoša je autobiografska literatura vrvila opisima poteškoća koje autore zadese kada žele pisati o samome sebi, pa su oni nerijetko isticali društvenu korisnost, tj. namjenu autobiografske bilješke kako bi se opravdali. Žanr je bio oskudan, najčešće fragmentaran i dokumentaran. Brešić izdvaja autobiografsku literaturu Augustina Ujevića, i zbog broja tih napisa, ali i zbog strukture koja je obilježena visokim stupnjem autoreferencijalnosti. Ujevićevi tekstovi donose niz ključnih žanrovskih pitanja u rasponu od historiografskih do eminentno teorijskih. Na autobiografičnost svoje fiktionalne literature upućivali su i mnogi drugi pisci (naprimjer, Begović, Gjalski, Cesarec, Šimunović, Car Emin, Majer, Lovrak, Raos) koji roman proglašavaju *prirodnim okolišem autobiografije*, a danas smo svjesni da postoje i pjesme autobiografije.

Većina autobiografa u svojim djelima, navodi Brešić, interes posvećuje uglavnom autorovoj ličnosti, a u novije doba sve više i samom činu pisanja kao, naprimjer, Irena Vrkljan u svojoj autobiografskoj prozi ili Antun Šoljan koji u autobiografskom *Kratkom zapisu umjesto autobiografije* iz 1970. godine vidi pristranost autobiografije u stvarnoj nemoći autora da se ponaša drukčije negoli se inače ponaša u svakome drugome književnome žanru, pa kaže: *Kao pisci mi u izboru fakata iz svoga života učestvujemo isto onako kako učestvujemo, kad pišemo vlastite priče, u izboru fakata iz života uopće. To ne znači da je životopis laž: kao što posve izmišljena knjiga može biti istinita, tako i životopis može biti istinit – ako je dobro izmišljen*.⁸⁶ Brešić tvrdi da takvim mišljenjem Šoljan vraća raspravu o autobiografiji na njezina ishodišta u Diltheyevu definiciju koja ne polazi od žanra, već od života. A tu onda vrijedi samo jedno pravilo: da je autor onaj čiji je i život.

Do interesa za autobiografiju Andreu će Zlatar postupno dovesti rad na pitanjima fikcije i fiktionalnoga. U knjizi *Istinito, lažno, izmišljeno*⁸⁷ bavi se mogućnostima određenja istinosnog statusa fikcije i fiktionalnoga. Postavlja poznata, ali i dalje intrigantna pitanja o razlikovanju fikcije od zbilje, o načinu na koji fikcija znači, o prirodi fiktionalnosti književnih tekstova i na

⁸⁵ Brešić, V.: *Moj život – moja priča. Autobiografije hrvatskih pisaca u: Autobiografije hrvatskih pisaca*, Zagreb, AGM, 1997, str. 20.

⁸⁶ Isto, str. 22.

⁸⁷ Zlatar, A.: *Istinito, lažno, izmišljeno*, HFD, Zagreb, 1989.

koncu, propituje ima li takva fikcija pravo na istinitost. Pritom kompilira svoje kritičke fragmente s tuđim fragmentima koje preuzima iz raznih područja: iz povijesne estetike i epistemologije, iz mita i historiografije, iz književne i lingvističke teorije, iz teorije teksta i filozofije jezika, iz pragmatičke teorije govornih činova i narativne semantike. U promišljanju o specifičnoj *referencijalnosti* fikcionalnih tekstova i o problemima njezine istinosne vrijednosti, autorica ne teži fiktivnim konačnim odgovorima. Ona odbacuje, u svjetskih teoretičara vrlo rasprostranjen, termin *autoreferencijalnost* u značenju osobine književnog diskursa. Taj je termin utemeljen Jakobsonovim određenjem poetske funkcije jezične poruke i uvjerenjem da *iskaz, ako ne referira na stvarni predmet, referira na samoga sebe*.⁸⁸ To svojstvo fikcije da se odnosi na izmišljen *kvazi-svijet* naziva *fiktivnom referencijom*, kako bi se preciznije obilježila produktivna djelotvornost fikcije koja tada posredno zahvaća empirijsku zbilju. Kritičarka tvrdi da naziv *fiktivna referencija* odgovara Benvenisteovoj *samo-referencijalnosti*, Ricouerovoj *podvojenoj referenciji* koja se s mikrometaforičkog plana prenosi na makrometaforički, ili *performativnosti* koja je izvedena iz Austinove teorije.

Jezikom posredovana dihotomija teksta i svijeta tradicionalna je, neizbrisiva, institucionalizirana spoznaja. Kritičarku u tekstu *Autobiografija u Hrvatskoj* zanima točka u kojoj se očituju realnost iskazivanja i fikcionalnost iskazanog, tekstualno spojište pripovjedača i pripovijedanog, izricatelja i neizrecivog. Nalazi je u širokom spektru autobiografskih žanrova. Upravo je ta činjenica o dvostrukosti autobiografskih tekstova, tj. o spoju dvaju načela proizvodnje diskursa - načela fikcionalizacije i težnje za stvaranjem (privida) istinosnog - ujedno i razlogom zašto je tema autobiografije bila zanemarena. U svjetskoj kritičkoj misli, kaže Zlatar, James Olney, jedan od najpoznatijih proučavatelja autobiografije u uvodnom tekstu u *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*⁸⁹ navodi razloge zašto autobiografski tekstovi, u vremenskom smislu, postoje puno duže od teorijske refleksije o njima. Prvi je ne-literarnost / *niži stupanj* literarnosti autobiografije, zatim neformaliziranost tekstova i izrazita sklonost autobiografije prema samorefleksiji, što dovodilo do smanjenja potrebe za izdvojenim kritičkim promišljanjima.

A. Zlatar⁹⁰ nastoji usustaviti književnoteorijske osnove autobiografskoga diskursa, zatim razmatra naratološke osobine i kulturološke prepostavke autobiografije (oblikovanje subjektiviteta i moderne samosvijesti) kao i literarne i neliterarne oblike autobiografije. Njezino dugogodišnje bavljenje autobiografijom postiže cjelovitost uspostavljanjem vrsne tipologije i

⁸⁸ Zlatar, A.: *Istinito, lažno, izmišljeno*, HFD, Zagreb, 1989, str. 86.

⁸⁹ Olney, J.: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, 1980.

⁹⁰ Vidi: Zlatar, A.: *Modeli latinske autobiografije u 12. i 13. stoljeću: ispovijest i životopis*, MH, Zagreb, 1993; zatim Zlatar, A.: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998. i Zlatar, A.: *Ispovijest i životopis. Srednjovjekovna autobiografija*, Antibarbarus, Zagreb, 2000.

provođenjem naratološke analize književnopovijesnoga materijala hrvatskih autobiografskih tekstova.

Kritičarka razmatra autobiografiju kao žanr, a upravo tumačenje autobiografije kao žanra novina je.⁹¹ Autorica argumentirano pobija uvriježenu tezu da je često naglašavan zahtjev za autoreferencijalnošću dominantna odlika autobiografije kao i zaoštrenu varijantu po kojoj se autobiografija izjednačuje s autoreferencijalnošću.⁹² Zatekavši takvu situaciju u kritičkoj misli, A. Zlatar uočava temeljnu razliku između memoara i autobiografije: memoari su centrifugalni a autobiografija je centripetalna, tj. fokusira se samo na jednu osobu. Upravo ta usmjerenost autobiografije na jednu osobu zavela je teoretičare i kritičare pa su zamijenili pojam referencijalnosti pojmom autoreferencijalnosti, i to ne u semantičkom smislu (semantika književnosti pojmom autoreferencijalnosti pokušava osigurati ontologijski status književnosti izvan dihotomije referencijalnog i nereferecijalnog), nego označavajući njime *prijenos referencijalnosti od drugih na sebe, na ljudsko biće, koje samo sebi biva predmetom pisanja*.⁹³ Na pragmatičkoj razini ona razgraničava pojmove autoreferencijalnog i referencijalnog diskursa misleći da se javljaju kao razlika između prvog i trećeg lica, dok pojam autorefleksije dovodi u vezu s hermeneutikom samorazumijevanja. Naime hermeneutika samorazumijevanja nadaje se kao jedina mogućnost kojom se može osvijetliti pitanje identiteta osobe i kontinuiteta njezina svjesnog života. Budući da jedino samorazumijevanje (autorefleksija) može dovesti do rješenja autobiografskog problema, ono je temeljna odrednica autobiografije kao žanra, a ne autoreferencijalnost. Jer, autoreferencijalnost ne uspijeva održati samoistovjetnost: jastvo koje se priča, nikada se ne može potpuno prepoznati u podvostučenom fikcionalnom Drugom (sebi-pripovjedaču i sebi-liku). Svjesna te situacije, autorica završava svoju raspravu igrom autentično fikcionalnih i fikcionalno autentičnih okrajaka svojih osobnih dnevnika u kojima kroz izričaj i vrijeme izmiče sama sebi te svoju studiju zaključuje istinito-lažnim ja-iskazima.

U tekstu *Oblici autobiografskog pripovijedanja u suvremenoj hrvatskoj književnosti (s posebnim osvrtom na prozu Irene Vrkljan i Slavenke Drakulić)*⁹⁴ Andrea Zlatar nadalje navodi da

⁹¹ Naime, brojni joj kritičari odriču žanrovsku samostalnost: Elizabeth Bruss (1973) govori o *autobiografskom aktu*, Philippe Lejeune (1975) o *autobiografskom ugovoru*, Paul de Man (1979) uspostavlja koncept *autobiografije kao figure*, Avrom Fleishman (1983) govori o *autobiografskoj aktivnosti*, Paul Jay (1985) o pojmu *autobiografske kvalitete* a Mirna Velčić (1990) o *autobiografskom diskursu*. (Vidi: Zlatar, A.: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998, str. 8)

⁹² Koliko je ta teza bila snažno prisutna u kritičkoj misli pokazuje i eksplicitna tvrdnja Paula de Mana *"autobiografija nije žanr ili modus, nego je figura čitanja ili razumijevanja koja se pojavljuje, u određenom stupnju, u svim tekstovima."* (Vidi: Isto.)

⁹³ Zlatar, A.: *Modeli latinske autobiografije u 12. i 13. stoljeću: ispovijest i životopis*, Zagreb, (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, 1993, str. 29.

⁹⁴ Zlatar, A.: *Oblici autobiografskog pripovijedanja u suvremenoj hrvatskoj književnosti (s posebnim osvrtom na prozu Irene Vrkljan i Slavenke Drakulić)* u: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998, str. 99-123.

oznaka *autobiografski roman* ne pripada čvrstim pojmovima teorije književnosti. Naime opseg tog pojma ne može se znanstveno egzaktno odrediti definicijom, niti se može opisati pomoću sastavnih dijelova predmeta na koji se odnose. Bujanje književnog korpusa dovelo je do potrebe ujednačavanja tog materijala na razini vanjskoga naratološkog opisa, pri čemu se namjerno previda njegova unutarnja raznolikost. Kritičarka kaže: *sintagma autobiografski roman upotrebljava se u pravilu pri označavanju romana koji imaju autobiografsku formu pripovijedanja ("ja"-pripovijedanje), bez obzira na to je li u tim tekstovima riječ o stvarnome autobiografskom sadržaju. Štoviše, moglo bi se reći da se oznaka autobiografski roman odnosi na tekstove u kojima je autobiografski ugovor (identitet autora, pripovjedača i lika) tek simuliran a ne ostvaren.*⁹⁵ U hrvatskoj se književnoj kritici taj pojam koristi vrlo rijetko, i to bez njegova razgraničenja od srodnih termina kao što su memoarski roman, pasedoautobiografski roman, ispovjedni roman, autobiografska proza. Navodi poznati Frangešov iskaz za djela S. Novaka: *autobiografsko u dubljem smislu*, ili Nemecov za *Proljeća Ivana Galeba: fingiranje dnevničko-memoarske proze*. Razlog za izbjegavanje uporabe termina autobiografski unutar teorijskih koncepcija pojedinih kritičara, Zlatar vidi u malom broju romanesknih tekstova na koji se on odnosi. Tu se poziva i na čimbenike iz domene povijesti romana. Roman se, tvrdi kritičarka, između 16. i 19. stoljeća ponajprije zbog izostajanja žanrovske profilacije (koja bi uključivala i pravila za oblikovanje autobiografskog romana) slabo razvija. To je uzrok za izostajanje teorijske refleksije o razvoju toga prepoznatljivog pripovjednog postupka. Sam termin *autobiografski roman* opterećen je i problemom odnosa književnosti i zbilje, jer pridjev *autobiografski* upućuje na referencijalni odnos prema zbilji (uz pomoć identiteta autora, subjekta pripovijedanja i subjekta događanja). Na taj se način subjektni identitet *nečistim* prijenosom pretvara, u prvoj fazi, u subjektivnu perspektivu pripovijedanja, a u drugoj u subjektivistički pristup stvarnosti. U teorijskom je okolišu iz perspektive realističke pripovjedne pragmatike takav postupak omalovažen: poznato je da pedesetih godina 20. stoljeća sorealistička kritika negira lirski subjektivizam, a zagovara poetiku objektivnog svjedočanstva. Također se, uz već prisutnu opoziciju romaneskna fikcija/autobiografska istina pojavljuje nova opreka autobiografskog i memoarskog utemeljena na razlici statusa vjerodostojnosti pripovjedača. Realistička poetika prihvaća memoarski tip svjedočanstva. U suvremenoj poetici istinosni status autobiografije i fikcije pada u drugi plan, dok se glavnina pažnje usmjerava na ispitivanje uporabe autobiografskih oblika i postupaka izlaganja u proizvodnji fikcionalne književnosti. *Na taj je način otvoren prostor pojmovima fingiranja i simuliranja autobiografije, a termin*

⁹⁵ Zlatar, A.: *Oblici autobiografskog pripovijedanja u suvremenoj hrvatskoj književnosti (s posebnim osvrtom na prozu Irene Vrkljan i Slavenke Drakulić)* u: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998, str. 99.

autobiografski roman rabi se kao oznaka za fikcionalni tekst oblikovan s pomoću pripovjednog modela autobiografije: s pomoću ta dva odredbena elementa stvorio je Genette i novi pojam bliskoga značenjskog dosega – autofikcije.⁹⁶

Andrea Zlatar ističe da je osnovni kriterij za propoznavanje autobiografskog romana pripovijedanje u prvome licu. Priklanja se Lejeuneovoj tvrdnji da je teško prepoznati što je (pseudo)autobiografski roman, a što je (prava) autobiografija jer se oba tipa teksta temelje na proizvodnji subjektiviteta u tekstu. U razotkrivanju mehanizma te proizvodnje važnu ulogu ima Dorrit Cohn⁹⁷ i njezina knjiga *Transparent Mind* iz 1978. godine u kojoj se bavi *pripovjednim načinima prikazivanja svijesti u fikciji*, pa će u drugom dijelu knjige analizirati i tekstove u prvome licu. Ona je ograničila svoje područje istraživanja na područje fikcije i nije opterećena načelnim razlikovanjem fikcionalnog pripovijedanja u prvome licu od analognog nefiktivnog pripovijedanja u autobiografiji.

O poimanju bitne razlike između autobiografije u užem smislu i autobiografske proze, sustavno i naratološki utemeljeno, pisao je Gerard Genette u knjizi *Fiction et diction*, objelodanjenj 1991. godine. U ovoj ću se disertaciji služiti njegovom klasifikacijom, pa ću iskoristiti ovu prigodu da je prikažemo.⁹⁸ U poglavlju znakovita naslova *Récit fictionnel, récit factuel* on uspostavlja kriterije da bi pojasnio razliku između *fikcionalnog i faktualnog*, tj. između izmišljajnog i činjeničnog diskursa. Francuski je naratolog inicijalno krenuo od ovjerenih narativnih instanci (autor, lik, pripovjedač) i preko njih je načinio klasifikaciju pripovjednih modela. Dakle s obzirom na odnos autor-pripovjedač-lik oblikovao je naratološke trokute koji određuju različite tipove njihova međusobnog odnosa. Tako nastaje pet trokutova:

1. autobiografski: identitet autora, pripovjedača i lika;
2. historijsko ili biografsko pripovijedaje: postoji identitet između autora i pripovjedača, ali ne postoji identifikacija niti jedne instance s likom;
3. homodijegetska fikcija u kojoj autor nije identičan ni liku ni pripovjedaču, ali su pripovjedač i lik identični. Ta je narativna situacija klasičan slučaj romanesknog pripovijedanja u prvom licu, to jest u (pseudo)autobiografskom romanu;
4. heterodijegetska autobiografija odnosno autobiografija pisana u trećem licu, u kojoj postoji identitet autora i lika, ali niti jedan od njih nije identičan pripovjedaču. Genette napominje da je taj slučaj razmjerno rijedak;

⁹⁶ Zlatar, A.: *Oblici autobiografskog pripovijedanja u suvremenoj hrvatskoj književnosti (s posebnim osvrtom na prozu Irene Vrkljan i Slavenke Drakulić)* u: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998, str. 102.

⁹⁷ Cohn, D.: *Transparent Mind*, 1978.

⁹⁸ Vidi: Genette, G.: *Fikcija i dikcija*, Ceres, Zagreb, 2002.

5. heterodijegetska fikcija (pripovijedanje u trećem licu) u kojoj znak jednakosti nije moguće staviti između nijednog para.

Dakle, razlika između prave autobiografije i pseudoautobiografskog romana utemeljena je na pitanju identiteta pripovjedača i lika s autorom. U slučaju prave autobiografije taj je identitet prisutan u obje relacije, a u slučaju pravog romana ni u jednoj. U daljnjoj razradi tih odnosa Genette nalazi situaciju u kojoj je autor identičan liku, ali ne i pripovjedaču, a lik i pripovjedač su međusobno identični. Za taj slučaj u kojem je od dviju međusobno identičnih instancija samo jedna identična autoru, Genette inaugurira naziv *autofikcija* i navodi primjer Danteove *Božanske komedije*: pripovjedni je sadržaj autentično fikcionalan, a lik je identičan autoru.

Zlatar tvrdi da Genetteovi trokuti u svijesti imaju Lejeuneovo upućivanje na autobiografski ugovor kao mjesto uspostavljanja autobiografskog ili romanesknog pakta između autora/djela i čitatelja. U sintagmi *autobiografski roman* supstrat *roman* ima veću težinu i bit će značajniji od pridjeva *autobiografski*. U autobiografskoj je prozi pak teže identificirati je li riječ o fikcionalnom ugovoru između autora i čitatelja ili ne, a rješenja poput stupnjevanja autobiografskog, autobiografske inspiracije, autobiografskih elemenata su neprecizna, nespretna.

Dakle, u analizi tipova autobiografske proze, pa i autobiografskog romana istodobno se moraju uočiti dva supstojeća kriterija njezina identificiranja. Jedan je kriterij naratološke prirode (jezičnogramatički oblik *ja* pripovjedača), a drugi se tiče recepcijskog konteksta, odnosno pitanja koji je tip ugovora sklopljen između autora i čitatelja.⁹⁹

Knjiga Mirne Velčić o pitanjima vezanim uz autobiografiju pod nazivom *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije*¹⁰⁰ pojavila se 1991. godine kao produkt teorijskih promišljanja utemeljenih u rezultatima do kojih su došle brojne znanstvene discipline. Autorica - koja je s priložima o datoj temi započela 1986. godine u studentskom listu "SOL" - svoju misao razvija na dodirnim točkama i presjecištima postavki književne teorije, teorije diskursa, filozofije i etnologije, pa se samim metodološkim pristupom opire stegama *uskih* znanstvenih disciplina. Autobiografski su tekstovi za nju susretišta raznolikih diskurzivnih praksi i zato čine *nejedinstven pripovjedni prostor*: u njemu se pojavljuje velik broj raznih glasova, kako onih koji pripadaju pojedinim *osobama*, tako i onih iz područja nadosobnih kulturoloških instancija. Upravo ta njihova karakteristika *nejedinstvena objekta* temeljna je za odabir interdisciplinarnog pristupa takvom intertekstualnom području. Autobiografija se ne motri kao žanr u skladu s

⁹⁹ Vidi: Zlatar, A.: *Oblici autobiografskog pripovijedanja u suvremenoj hrvatskoj književnosti (s posebnim osvrtom na prozu Irene Vrkljan i Slavenke Drakulić)* u: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998, str. 99-123.

¹⁰⁰ Velčić, M.: *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije.*, AC, Zagreb, 1991.

tradicionalnim tumačenjima, nego se, dapače, razne postavke *stare* i *nove* teorije autobiografije podvrgavaju nemilosrdnom kritičkom čitanju, a izostaje njihova deskripcija što znatno otežava recepciju kritičkog diskursa M. Velčić.

Krenimo redom. Knjiga započinje poglavjem *Što je (auto)biografski diskurs* u kojem se kritizira (tradicionalno) poimanje autobiografije kao književnog žanra, zatim se govori o identitetu subjekta te se razmatra još jedna odlika autobiografskog diskursa: istinitost i autentičnost. Autorica utvrđuje da se autobiografija inaugurira u razne vrste našega govora, pa umjesto ideje žanra preferira ideju intertekstualnosti. Razmatrajući autobiografsko *ja* koje se motri kao primjer trojne uzajamne konstrukcije subjekta (autor/pripovjedač/lik), tvrdi da je pretpostavljen identitet subjekta-autora diskursa prividan i da se ta iluzionistička referencijalnost proizvodi u tekstu, tj. da je fiktivna, retorička konstrukcija. U narednom će pak poglavlju (*Pravo na priču o vlastitom životu*) produbiti tu svoju tezu i ustvrditi da se identitet koji nastaje u tekstu proizvodi kao društvena instancija. Nadalje, u prvom poglavlju zacrtano pitanje o istinitosti i vjerodostojnosti autobiografije autorica rješava zaključkom da u autobiografijama nije riječ o prikazivanju zbilje, nego o stvaranju mreže vjerovanja u njegovu *istinitost* i *vjerodostojnost*. Zato autobiografsku fikciju, po kritičarkinu vjerovanju, ne čini *izmišljanje ljudi i događaja, već njihovo pretvaranje u predmet pripovijedanja*. Autobiografski se tekstovi smještaju u pripovjedni prostor između historiografije i fikcije, pa se u poglavlju *Problem vremena: osobna povijest i historiografski diskurs* upozorava da autobiografija, historiografija i fikcija dijele isti modus izlaganja tj. pripovijedanje. Osvjetljavaju se problemi zajednički svim trima pripovjednim praksama, tj. odnos kozmološkog i kalendarskog vremena, zatim odnos triju temporalnih dimenzija: prošlost, sadašnjost, budućnost te oblikovanje vremena u tekstu: dnevničko oblikovanje sadašnjosti i historiografsko *prikazivanje* prošlosti.

Tada se nameće temeljna ideja njezine opsežne rasprave. To je ideja *radikalnih autobiografija*.¹⁰¹ M. Velčić nadalje parafrazira De Certeauove riječi po kojima je autobiografija mit jer želi biti povijest, a to ne može biti, kao što je povijest mit jer želi biti znanost, a to ne može biti. Analogno navedenoj misli, autorica izvodi zaključak: *radikalne su autobiografije diskurs detronizacije mita o povijesti kao o čistoj znanosti, diskurs detronizacija autobiografije kao priče o životu*. Za Mirnu Velčić radikalne su autobiografije *diskurs unutarnjih slabosti, prostor neispunjenih obećanja, proturječja, paradoksa – praksa koja će neprestano uznemiravati, pozivati autore da priznaju fiksijski trenutak proizvodnje svojega diskursa, nosioci*

¹⁰¹ Poznato je, kaže autorica, da sintagmu *radikalne autobiografije* upotrebljava i Peter Sloterdijk. No, u njegovu kritičkom sustavu značenje je tog termina drugačije: *radikalne autobiografije* su one koje postavljaju pitanje o nedokučivosti i neiskazivosti vlastitoga početka. (Vidi: Velčić, M.: *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije.*, AC, Zagreb, 1991)

su mogućnosti dijaloga među žanrovima.¹⁰² Dakle radikalne autobiografije uspostavljaju dijalošku i komunikacijsku situaciju među tekstovima i osvještavaju nutarnji dijalogizam tekstova. Između brojnih ideja iz bogate interdisciplinarnе podloge na kojoj autorica utemeljuje svoju raspravu o autobiografskom diskursu ovdje jasno progovaraju postavke Bahtinove teorije jezika, prvenstveno zamisao o dijaloškom višeglasju govora. Tekst postaje *popirište dijaloga* i *poprište nesigurnosti*, tekst je sazdan od intersubjektivne borbe za vlastiti glas i za vlastitu priču, pri čemu ga niti u jednom trenutku ne napušta jeka tuđih glasova i tuđe priče. Radikalna autobiografičnost iz retka u redak upozorava na svoju zagađenost Drugim/Drugom tj. interdiskurzivnošću, a u sustavu M. Velčić i intertekstualnost (interdiskurzivnost) i autoreferencijalnost (radikalna autobiografičnost) – inače dvije suprotne strane u trajnom sukobu – žive u miru. Utopija. Istodobno, pitam se koliko je autoričina rasprava radikalno autobiografična? U kojoj je mjeri njezin tekst raskrio svoje mitove, je li iskazao svijest o ispražnjenom tronu istine i iskonskog identiteta i koliko ga je ispunio novim mitom o samodetronizaciji? Taj je neuspjeh u poništenju mitova sagledan s mnogo humora i samoironije i, uronjen u načelo višeglasnog dijaloga, ostaje obilježen bogatstvom govora i pravom na različitost. A pravo na različitosti, nužno, dovodi do interdiskurzivne borbe, kao što je već primjetila Morana Čale Knežević.¹⁰³

Tako je interes za autobiografiju i autobiografsku prozu - kako na planu njezina teorijskog osmišljavanja, tako i na književnopovijesnoj razini - urodio, kao što vidimo, brojnim sustavnim i manje sustavnim znanstvenim osvrtima na tu vrstu narativnog diskursa. Da bi se stvorio cjelovit uvid u dani predmet, nedostajala je tek jedna karika: književnoznanstveno razmatranje hrvatske autobiografske proze u suvremenoj književnosti i kulturi. I upravo će Helena Sablić Tomić u knjizi *Intimno i javno*¹⁰⁴ oblikovati jedinstveni mogući pristup književnoteorijskom definiranju i književnoznanstvenom usustavljanju modela suvremene hrvatske autobiografske proze. Metodološko-teorijske pretpostavke za svoj pokušaj usustavljanja korpusa od stotinjak i više djela novije hrvatske književnosti autorica razvija na tragu istraživanja Philippea Lejeunea. Njegovo dugogodišnje bavljenje autobiografijom rezultiralo je brojnim radovima, pa u tekstu *Autobiografski sporazum*¹⁰⁵ nudi definiciju autobiografije koju u svojoj studiji prihvaća i Helena Sablić Tomić. Autobiografija se motri kao retrospektivni prozni tekst u kome neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje, naglašavajući svoj osobni život, a osobito povijest razvoja vlastite ličnosti. U toj je definiciji

¹⁰² Velčić, M.: *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije.*, AC, Zagreb, 1991, str. 132-133.

¹⁰³ Vidi: Čale Knežević, M.: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mladih teoretičara*, u: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije.*, ur. V. Biti, N. Ivić, J. Užarević, Naklada MD / HUDHZ, Zagreb, 1995, str. 77.

¹⁰⁴ Sablić Tomić, H., *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2002.

¹⁰⁵ Vidi: Lejeune, Ph.: *Autobiografski sporazum* u: *Autor, pripovjedač, lik*, ur. C. Milanja, Svjetla grada, Osijek, 1999, str. 201-237.

autobiografije pozornost usmjerena prema elementima koji pripadaju četirima različitim kategorijama. Prva je od njih oblik upotrebe jezika (pripovijedanje u prozi), druga je tema (osobni život, povijest razvoja ličnosti), treća je situacija autora (identičnost autora: njegovo se ime odnosi na neku stvarnu osobu i pripovjedača) i četvrta je pozicija pripovjedača (pa razlikujemo dvije narativne situacije: identičnost pripovjedača i glavnog lika ili retrospektivna perspektiva pripovjednog teksta). Isto tako, francuski teoretičar književnosti predlaže u raspravi *Autobiografija i povijest književnosti* i metodologiju istraživanja autobiografskog žanra u određenome književnopovijesnom razdoblju, koju Helena Sablić Tomić drži operativnom. On tvrdi da prije svega treba poći od recepcije književnih tekstova, odnosno kritičkog diskursa o djelu kakav se razvija u novinama i časopisima, a koji ih ovjerava. Utemeljivši na tim postavkama svoje polazište, autorica nudi opis stanja na polju autobiografije u hrvatskoj književnosti. Pritom je autobiografski model legitimirala žanrovskom paradigmom. Utvrdila je da se - budući da se u korpusu suvremene hrvatske autobiografske proze uočava veći broj modela - otvara i mogućnost oblikovanja specifične žanrovske tipologije. Kriterij za izdvajanje raznih tipova unutar modela jesu dominantne narativne strategije zastupljene u njima.

Korpus djela hrvatske književnosti, koja ulaze u obzor autoričina razmatranja autobiografske proze, omeđen je godinama 1968. i 1999, pri čemu je godina 1990. uzeta kao ona kojom se intenzivnije projicira kontekstualno *zgušnjavanje* udaljenosti između *kolektivnoga* i *individualnoga* pamćenja.¹⁰⁶ Unutar toga navedenog segmenta vremena u kontekstu hrvatske književnosti dolazi do *zgušnjavanja* personalnosti, diskurzivnog oblikovanja te personalnosti kao i do razumijevanja individualizacije kao procesa koji je nužno posljedica socijalnog okruženja i samosvijesti u njemu. Za Helenu Sablić Tomić godina 1990. zauzima posebno mjesto, jer tada dolazi do kontekstualnog *zgušnjavanja* udaljenosti između *kolektivnoga* i *individulanoga* pamćenja, kao što je već rečeno, što je ponovno potaknuto snagom izvanknjiževnih događaja (Domovinski rat od 1991. do 1994. godine, priznanje suverenosti Hrvatske, demokratske promjene u društvu). Tako dolazi do stanja u kojem *zgusnuta zbilja devedesetih opterećena postmodernim mišljenjem, narcisoidnom pozicijom autora, ali i čitatelja, razvija horizont očekivanja u kojemu se čini kako jedino autobiografski diskurs može udovoljiti i afirmirati*

¹⁰⁶ Kritičarka argumentira zašto kreće baš od 1968. godine: *Objelodanjivanjem knjige Slobodana Novaka "Mirisi, slatko i tamjan" (1968.) fenomen kolektivnoga pamćenja personalizira se preko samoispovijesti pojedinaca koja biva usmjerena dešifriranju egzistencijalne potrage za razumijevanjem povijesnog i ideološkog iskustva. Individualno pamćenje sve je više u funkciji naglašavanja važnosti emocionalnog, iskustvenog i tjelesnog aspekta koji se u tekstu materijaliziraju.* (Sablić Tomić, H., *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2002, str. 8-9) Jasno je da je potraga za uobličavanjem individualiteta koja se tekstualno materijalizira uvjetovana i različitim kulturološkim i društveno-političkim lomovima. U tom se vremenskom periodu uočavaju izvanknjiževne oznake raznolikih kriza i sociopolitičkih promjena (naprimjer, Praško proljeće, 1968. i Hrvatsko proljeće 1971. godine), koje potiču različite procese samopropitivanja. (Vidi: Isto, str. 9-10)

kulturu individualizma.¹⁰⁷ Dakle suvremeni autobiografi pišu iz osobne potrebe naglašavajući kako subjekt u tekstu, a i izvan njega, sve više preuzima odgovornost konstruiranja društvene stvarnosti. *Projekt autobiografske kulture*, utemeljen na prepoznavanju senzibiliteta kulturne zbilje i duha vremena koji oblikuje specifičnu koncepciju kulturnog mišljenja, provociran je postmodernim stanjem, demokratizacijom pisma, ratnom zbiljom i vjerom u buduće civilno društvo koje će omogućiti personalizirano nasuprot kolektivnom i totalitranom mišljenju.

Autorica nudi temeljnu podjelu autobiografskih tekstova iz korpusa suvremene hrvatske proze u razdoblju od 1968. do 1999. godine. Prva je grupa autobiografske proze označena kao *pripovjedna skupina*, a drugu grupu čini *esejističko-refleksivna skupina*.

U okviru je *pripovjedne skupine* za detektiranu autobiografsku prozu tipična nejedinstvenost formalnih i sadržajnih obilježja, što onemogućuje cjelovito definiranje pojedinih njezinih tipova. Zato je njihovo terminološko imenovanje, koje nudi Helena Sablić Tomić posljedica razine na kojoj je i uspostavila distinkciju. Tako je tipologiju suvremene autobiografske proze moguće uspostaviti s obzirom na sljedeće kriterije koji su ujedno i dominantni narativni postupci: (1) sudjelovanje pripovjedača u radnji, (2) odnos autobiografskog subjekta prema kategoriji vremena i (3) tipovi diskursa.

S obzirom na stupanj *sudjelovanja pripovjedača u radnji* autorica određuje sljedeće tipove autobiografske proze: autobiografija u užem smislu,¹⁰⁸ zatim pseudoautobiografija, moguća autobiografija (s obzirom na supstanciju sadržaja ili s obzirom na formu diskursa) i biografija. Prema drugom kriteriju, odnosu *autobiografskog subjekta prema kategoriji vremena* razgraničavaju se dva tipa autobiografske proze: asocijativna i kronološki omeđena autobiografija. Pritom ističe da kronološki omeđena autobiografija može biti privatno omeđena autobiografija, naprimjer, bolest, ili društveno omeđena autobiografija, primjerice rat.

Tipovi diskursa pak, upućuje autorica, uvjetuju sljedeće tipove autobiografske proze: polidiskurzivna, literarizirana i parodirana autobiografija te putopis.

U *esejističko-refleksivnu skupinu* ubraja sljedeće žanrove: esej, kolumna i novinski članci.

U prvom je, teorijskom dijelu rasprave kritičarka djelomičnim književno-teorijskim analizama uputila na one narativne dominante koje ovjeravaju određeni generički tip i ukazuju na njegovo mjesto u kontekstu postmodernog zahtjeva za personalizacijom mišljenja. Pritom se nije iscrpljivala u žanrovski jasnom definiranju svakog modela. Polazeći od teze da je generički

¹⁰⁷ Sablić Tomić, H.: *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2002, str.

13.
¹⁰⁸ Naime, Helena Sablić Tomić prihvaća Genetteovo poimanje po kojem između autobiografije u užem smislu i autobiografske proze postoji bitna razlika.

model terminološki istoznačan književnom žanru, koji ga, naglašavam, ovjerava, razlikuje nekoliko modela suvremene autobiografske proze: dnevnik, memoare i pisma.

Svako se od narednih poglavlja knjige *Intimno i javno* posvećeno dnevnicima, memoarima i pismima - koji se, dakle, razlikuju od uobičajenog modela autobiografskih tekstova što kronologijski pripovijedaju događaje iz jednog osobnog života - otvara raspravom o teorijskim pretpostavkama za definiciju navedenog modela suvremene hrvatske autobiografske proze.

Dnevnik definira kao *narativni tekst obilježen težnjom za zapisivanjem situacija koje su se dogodile njegovu autoru u jednom određenom vremenu. Autor u dnevniku nastoji minimalizirati vremensku distancu između dogođenoga i zapisanoga (A. Zlatar). Jürgensen ga motri kao "reprezentativno-subjektivnu povjesnicu" u kojoj čitatelj susreće "individualnu historijsku egzistenciju".*¹⁰⁹ Središnja je tema dnevničkog subjekta, osim navedenih prostora interesa, tvrdi autorica, i pokušaj identificiranja sebe unutar vlastite egzistencije kao i tumačenje vremena i nekih osobnih povijesti. U dnevničkom se prostoru rastvara dnevničko Ja, ono posjeduje potpunu slobodu svoga samooblikovanja. Razmatranje o dnevniku kao modelu suvremene hrvatske autobiografske proze, zaključuje se uspostavom podjele na privatni, socijalni, filozofski, povijesni i literarizirani dnevnik. Zanimljiv joj je literarizirani dnevnik i unutar njega uočava razlike između pseudodnevnika, romansiranog dnevnika, eksperimentalnog dnevnika i polidiskurzivnog dnevnika. U fokusu su njezina razmatranja brojni dnevnicima među kojima navedimo tek neke: dnevnički tekstovi Z. Goloba, Z. Dirinbach, Miljenka Smoje i dr.

Za memoare je specifično da je njihov subjekt obično neka javna osoba koja je sudjelovala u opisanim zbivanjima nastojeći zadržati poziciju objektivnog promatrača s namjerom prenošenja događaja i opisa ljudi u društvenopolitičkom i kulturnom trenutku. Temeljni kriterij za pisanje memoara autorica iščitava u težnji za udovoljavanjem recepcijskom horizontu očekivanja svakodnevnog čitatelja. Takav čitatelj u memoarima želi čitati retrospektivu ili kronologiju života onoga koji ju ispisiuje, tekstualno uobličenu u društveno prihvatljiv *model o vlastitom životu*. Dakle naglasak je na tematiziranju javnog, a o odnosu prema privatnom progovara se preko semantički jakih mjesta, pri čemu je intimna kategorija gotovo izjednačena s privatnom. Zato su memoari označeni centrifugalnom silom koja autora rasipa u društvenopolitičkim prostorima i kulturnim identifikacijama. U tipologiji memoara – koji dakle predstavljaju rubni žanr književne i historiografske proze, pa često miješaju povijesni,

¹⁰⁹ Sablić Tomić, H.: *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2002, str. 22.

publicistički i autobiografski ton pripovijedanja - ističe personalne, socijalne i povijesne memoare.

Četvrti model suvremene hrvatske autobiografske proze jesu pisma koja se u hrvatskoj književnosti pojavljuju devedesetih godina. Ona su, kao epistolarni prostor intimnoga pisanja o samom sebi, označena jakim stupnjem individualizacije subjekta diskursa, uz nerijetko nagomilavanje i kontekstualnih tema. Komunikacijska situacija u pismima u kojoj se subjekt uvijek obraća drugoj osobi, tipična je u ovom modelu autobiografske proze. Autorica razlikuje privatna pisma, koja redovito nastaju u obiteljskoj ili prijateljskoj komunikaciji, i otvorena ili javna pisma i apele. Otvorena su pisma, u kojima se komunikacija između pošiljatelja i primatelja odvija pred očima javnosti, obilježila medijski prostor devedestih (naprimjer, epistolarni tekstovi Veselka Tenžere i Pavla Pavličića; zatim zbornik apela, iskaza i pjesama *Hrvatsko ratno pismo* koji je uredila D. Oraić-Tolić).

Dakle, Helena Sablić Tomić tematizira susret privatnoga i javnoga, susret suprotnosti koji je karakterističan za sve autobiografske tekstove. Baveći se suvremenom hrvatskom autobiografskom prozom, tim dosada neistraženim područjem, autorica započinje svoje istraživanje na korpusu recentne hrvatske autobiografske proze s razdobljem kraja šezdestih i početka sedamdesetih godina dvadestoga stoljeća i zaključuje ga djelima koje potpisuju naši suvremenici primjerice M. Jergović, J. Matanović, G. Tribuson i D. Miloš. U svojoj se analizi detektiranog korpusa posebno zaustavlja na ostvarenjima iz devedesetih godina, u kojima se istodobno susreću osobne priče i zajednička povijest na tlu ratne autobiografske proze (počev od tekstova iz *vukovarskog ciklusa* Siniše Glavaševića, Mile Dedakovića i Alenke Mirković, pa do ratnih romana iz druge polovice devedesetih godina). Krajem osamdesetih godina, navodi kritičarka, javljaju se tri literarno najsnažnije i u javnosti najprisutnije spisateljice: Dubravka Ugrešić, Irena Vrkljan i Slavenka Drakulić, koje nude različite poetike ženskog pisma u rasponu od ironičnoparodijske paradigme do biografskointimističke proze. Na temelju je cjelovita uvida u suvremenu hrvatsku autobiografsku produkciju utvrdila da svojim literarnim dometima najviša mjesta zauzimaju djela G. Tribusona, V. Stahuljak, P. Pavličića, M. Jergovića, I. Vrkljan, J. Matanović, S. Drakulić, E. Rubil, I. Lovrenovića, S. Novaka, D. Miloša i M. Peića.

U istraživanju autobiografskih tekstova na vrlo opsežnom korpusu djela suvremene hrvatske književnosti (čak sto i šest bibliografskih jedinica) Helena je Sablić Tomić ustvrdila da suvremena hrvatska autobiografska proza razlikuje i koristi sve oblike autobiografskog diskursa: i autobiografije u užem smislu, i dnevnike, i pisma, i memoare, i zabilješke, i eseje. Ta je različitost i brojnost autobiografskih tekstova rezultat *otvorenosti* suvremene hrvatske književnosti koja je spremna kontinuirano urušavati tradicionalno postavljene granice između

književnih i ne-književnih (povijesnih, historiografskih) tekstova. Specifičnost je autoričina pristupa autobiografskim tekstovima u tome što njihova analiza nadraža isključivo književnoteorijske okvire. Autobiografski su tekstovi motreni kao plodno tlo na kojem se ogleda suvremeni senzibilitet društva, na kojem se susreću i stapaju suprotnosti osobnog i javnog, privatnog i povijesnog.

2. 2. Autoreferencijalnost u stranih kritičara

U ovom poglavlju donosim prikaze nekolicine napisa stranih stručnjaka vezanih uz pojavu autoreferencijalnosti u romanesknom pismu. Oni umjesto termina *autoreferencijalnost* uglavnom rabe termin *metafiction*. Taj termin, koji je prvi upotrijebio William H. Gass 1970. godine kako obavještava P. Waugh,¹¹⁰ u doslovnom bi prijevodu glasio *metaproza*. No Tatjana Peruško, analizirajući angloameričku kritiku o autoreferencijalnosti, tvrdi da je naziv *metanarativna proza* bolji za pokrivanje značenjskog polja koje označava engleski termin.¹¹¹ Vrlo se često s istim značenjskim opsegom upotrebljava i termin *metafikcija*.

Autoreferencijalnost, tj. romanesknu samosvijest, strana književna kritika dotiče u brojnim poetološkim pregledima gdje nesustavno identificira postupke i strukture, pri čemu uglavnom ne uspostavlja kompaktne teorijske okvire unutar kojih se ta književna pojava motri kao dio širih promjena u kulturološkom okruženju današnjice. Najveći je broj studija o autoreferencijalnosti zaokupljen pitanjem evolucije romaneskne samosvijesti te uspostavljanjem razlike između tradicionalnih i suvremenih oblika, za koje se obično veže pojam *postmodernizam*, kao što sam već rekla. U različitim književno-teorijskim ili filozofskim disciplinama uočavamo začetke teorijskih razrada pojave, ali one najčešće ostaju u okvirima poetoloških opisa i klasifikacija.

Izlaganje o književnoj pojavi u onim suvremenim romanima, u kojima se problematizira artificialnost književnog teksta, započet ću osvrtom na poimanje parodije koja se diferencira od autoreferencijalnosti. Naime parodiji je, u kontekstu povijesnog razvoja metafikcije kao pripovjednog načina imanentnog romanesknoj vrsti, pridana posebna pozornost. Brojni se stručnjaci znanosti o književnosti slažu da korijeni romana počivaju u njegovim parodijskim počecima te parodiju promatraju kao konstantu žanra. U tradicionalnom je pak žanrovskom sustavu parodija bila prikladna za kraće ironične i posprдне imitacije nekog autora ili pojedinog umjetničkog djela, pa je na ljestvici poželjnih oblika književnog izraza zauzimala tek minorno mjesto. Suvremena je kritičkoteorijska misao revalorizirala tradicionalno shvaćanje parodije. Naime književnoteorijska rasprava oko postmodernizma nezamisliva je bez razmatranja pojmova kao što su aluzija, citat, dijalog, hibrid, intertekstualnost, karneval, pastiš, polifonija, raznorječje, stilizacija i dr. Vidljivo je da je znatan dio tih pojmova već zaokupljao pozornost M. Bahtina, koji je također i samoj parodiji proširio značenjsko polje. Ona je u okvirima njegova teorijskog

¹¹⁰ Vidi: Waugh, P.: *Metafiction. The Theory and Practice of Self – Conscious fiction*. Methuen, London-New York, 1984.

¹¹¹ Vidi: Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti.*, Naklada MD, Zagreb, 2000, str. 81.

sustava postala svako ponavljanje, bilo ono ironično ili ne. U stilizacijskom tipu parodije autor podvrgava drugi glas svojem cilju, a u ironičnom se tipu drugi glas antagonistično sudara s autorovim glasom i prinuđuje ga na služenje ciljevima koji su suprotni od namjeravnih.¹¹² Tako je pojam parodije otvoren i za neironična ponavljanja, što Bahtina vodi prema riskantnoj tezi: sva su književna djela parodična jer na ovaj ili onaj način ponavljaju svoje prethodnike.¹¹³ Suvremeni su teoretičari, kao primjerice G. Genette i L. Hutcheon, zato upozorili da intertekstualne aluzije u parodiji moraju biti intendirane i očite čitatelju.

Francuski teoretičar Gerard Genette nadaleko je poznat i priznat po svojim minucioznim strukturalistički orijentiranim analizama romanesknog opusa Marcela Prousta *U traganju za izgubljenim vremenom*. Književna teorija ga pamti i kao kritičara koji je redovito davao nove priloge teorijskom nazivlju. Njegove su naratološke podjele fascinantne u svojoj preciznosti i razgranatosti, a uvijek su potkrijepljene odgovarajućim primjerima. To je razvidno također i u već navedenoj njegovoj klasifikaciji pripovjednih modela kojom uspostavlja razliku između autobiografije u užem smislu i autobiografske proze. Ovom me prilikom zanimaju dosezi Genetteovog razmatranja parodije. Uspostavio je distinkciju između hipertekstualnosti i metatekstualnosti/metafikcije. Naime hipertekstualnost i metatekstualnost dvije su temeljne strategije kojima se autorska kritička svijest služi da bi postigla odmak u odnosu na tipove pripovijedanja koje obilježava izravnost i intenzitet čitateljeva uživljanja/identifikacije s figuralnom sferom, sa svijetom likova kao i s pojmom autora kao osobe angažirane u sudbini likova i u događajima iz vlastite priče. Pred nama se tada stvara pojam autora kao pisca koji konstituira tekstove. Takav je autor izrazito nesklon preuzeti svoju tradicijom sankcioniranu pripovjedačku odgovornost: više nam se ne jamči istinosličnost priče, više se ne upućuje na izvore govora/misli niti nam se osigurava povezanost riječi i svijeta. Pisac/pripovjedač dakle nuka na razvijanje visokog stupnja kritičke svijesti o literarnosti koja je potrebna za pisanje i čitanje modernističke proze. Razmatrajući takve tekstove, Genette uvodi novi pojam *hipertekstualnost* koji je širi od tradicionalnog pojma parodije. Drugim riječima rečeno, *hipertekstualnost* uključuje pojam parodije.

Hipertekstualnosti je isključivo posvećena njegova knjiga *Palimpsestes* objavljena 1982. godine. Genette ju definira kao *svaki odnos koji veže jedan tekst B (nazvat ću ga hipertekst) s nekim prethodnim tekstom A (hipotekst) na koji se kalemi načinom koji nije način*

¹¹² Julija Kristeva će, pojašnjavajući Bahtina, u *Riječi, dijalogu i romanu* iz 1966. godine diferencirati komičnu kao pseudotransgresivnu i karnevalsku kao istinski transgresivnu parodiju. (Vidi: Kristeva, J., *Riječi, dijalog i roman*, 1966)

¹¹³ Vidi: Bahtin, M.: *Problemi poetike Dostojevskog*, Nolit, Beograd, 1967; Bahtin, M.: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978; Bahtin, M.: *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.

komentara...¹¹⁴ Nadalje, kritičar tvrdi da hipertekstuanost vrši dvije glavne funkcije. Prva od tih funkcija je preobrazba teksta, a te transformacije uvijek *pišu istu priču na drugi način*. Hipertekstualnost ima svoju ludičku varijantu – parodiju, dok je travestija satirička, a transpozicija ozbiljna varijanta. Druga je funkcija hipertekstualnosti oponašanje stila teksta. Ozbiljna imitacija *piše drugu priču na isti način*, a njezina se šaljiva varijanta naziva pastiš. U tom djelu Genette strogo dijeli hipertekstualnost od metatekstualnosti kao postupka eksplicitnog književnokritičkog komentara uključenog u fiktionalni tekst. Takvim poimanjem metatekstualnosti on slijedi Hjemslevljevo shvaćanje metajezika u prvom redu kao jezika komentara.

U *Metafiction. The Theory and Practice of Self – Conscious fiction*. iz 1984. godine Patricije Waugh prisutno je i danas prihvaćeno shvaćanje metafikcionalnosti kao pripovijedanja o činu pripovijedanja u definiciji: *Pisanje koje sustavno očituje svoju konvencionalnu narav, koje eksplicitno i neskriveno ogoljuje svoj status artefakta i koje time istražuje problematičan odnos između života i (fiktionalne) književnosti*.¹¹⁵ Iz riječi te istaknute suvremene teoretičarke koje navodim (...) *unatoč parodiji, stilizaciji i imitiranju neknjiževnih diskursa* (u Uliksu, dodala S.T.-Š.) *nema eksplicitnog samoreferencijalnog glasa koji bi sustavno uspostavljao, kao glavno žarište romana, problematičan odnos jezika i "zbilje"*.¹¹⁶ jasno je da ona inzistira na gotovo prijelomnoj razlici između parodije (koja nije komentar) i metatekstualnosti (koja jest komentar *par excellence*). Na temelju, dakle, formalističkog isticanja parodije kao elementa književne evolucije, Waughova u metafikcionalnoj parodiji iščitava kritički postupak oneobičavanja istrošenih narativnih konvencija. One se postavljaju u novi kontekst, čime se ukazuje na njihovu povijesnu uvjetovanost i privremenost. Funkcija je parodijskog žanra, tvrdi autorica, obnavljanje tradicionalnih oblika koje se provodi i kao parodiranje stila i kao parodiranje strukturalnih elemenata. Naglasak je u ovoj kritičkoj misli, dakle, na istodobnosti *očuvanja i očuđenja* konvencionalnih romaneskних postupaka, tj. onih postupaka koji jamče očuvanje granica romanesknog oblika.

Iz obje navedene definicije, i one P. Waugh i G. Genettea, proizlazi da se metafikcija u svom primarnom značenju odnosi na djela suvremene književnosti koja su izrijeком zabavljena statusom i činom pisanja. Međutim uvijek trebamo imati na umu da se korijeni te pojave i pojma uglavnom nalaze u nekim ranijim i većim djelima koja su obojena snažnom iako implicitnom sviješću o literarnosti, o konstitutivnoj funkciji književnih konvencija, strategija i postupaka kao

¹¹⁴ Genette, G.: *Palimpsestes: La littérature au second degré.*, Paris, 1982.

¹¹⁵ Waugh, P., *Metafiction. The Theory and Practice of Self – Conscious fiction*. Methuen, London-New York, 1984, str. 4.

¹¹⁶ Isto, str. 25.

elemenata književne strukture. Dakle eksplicitnost nekih suvremenih metafikcionalista svoje podrijetlo ima u tek implicitnim manifestacijama te svijesti u djelima iz prethodnih razdoblja.

Američka kritičarka Linda Hutcheon u knjizi *A Theory of Parody: The Teachings Twentieth-Century Art Forms* iz 1985. godine kaže: *Suvremeno shvaćanje parodije nije ograničeno na efekt smiješnog, nego sadržava složeniji pojam ponavljanja i/ili imitacije, označenog ironičnom i kritičkom sviješću o (književnoj) razlici.*¹¹⁷ Ona u svom teorijskom sustavu adaptira staru terminologiju, pri čemu parodija dobiva znatno šire ovlasti. Definira je kao svaku imitaciju ili transpoziciju koju generira svjesno iskazana i ironična svijest o književnoj razlici (diferenciji). Zauzevši takvo stajalište, parodiju podiže na razinu *hipertekstualnosti*, kako bi rekao Genette. I brojni drugi moderni teoretičari, kao primjerice Bahtin, Foucault, Deleuze u fokus svog interesa također stavljaju parodiju. Ona je istovremeno i konvencionalan i revolucionaran žanr, istodobno gleda unatrag i unaprijed i pri tome iznosi svijest pisca o literarnosti, o formi i o funkciji onoga što piše. Parodija je, dakle, ujedno i neoriginalna i originalna. Naime ona uvijek nekog ili nešto posve otvoreno *prepisuje*, a pritom zadržava i nerijetko ostvaruje mogućnost da bude inventivna i stvaralačka. Svojim novinama svjedoči o sofisticiranosti svoga tvorca i o svojoj namjeni: pisana je ona isključivo za obrazovanog čitatelja. L. Hutcheon će ustvrditi da *oponašajući književnost više nego život, parodija samokritički priznaje svoju prirodu.*¹¹⁸ Upravo zato što parodija proizlazi izravno iz književnosti, a ne iz života, očita je njezina dvostruko artifičijelna priroda koja nužno vodi k implicitnoj metatekstualnosti. Samosvijest je parodije u skladu s modernističkim prepoznavanjem vlastite literarnosti, artifičijelnosti književnog djela. Upravo ta samosvijest obvezuje da parodiju promatramo kao jednu od središnjih osobina modernističkih pisaca. Taj proces revaloriziranja položaja parodije pri analiziranju djela postmodernista može lako prerasti u opasnu tendenciju prevelikog širenja njezinih kompetencija, što u suvremenoj teoriji dovodi do zamućivanju žanrovskih granica. Jedan smjer vodi do izjednačavanja parodije sa samorefleksivnošću iako se ti termini ne poklapaju, tvrdi Hutcheon. S druge pak strane, taj proces vodi do toga da se parodiji oduzima njezina isključiva književna referencijalnost, koja proizlazi iz odnosa jednog teksta s drugim tekstom, tj. hiperteksta s hipotekstom, pri čemu se ne uspostavlja razlika između parodije i ekstrareferencijalnih formi (naprimjer, alegorija i satira). Naravno ne možemo poreći blisku srodnost parodije, alegorije i satire - djela su intertekstualna, pa dolazi do raznovrsnih stapanja i prekoračenja raznih kodova teksta.

¹¹⁷ Hutcheon, L.: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.*, New York, 1985, str. 37.

¹¹⁸ Isto, str. 27.

Razrađen kritički pristup parodiji traži formuliranje preciznih kriterija za ono što podliježe postupku parodiranja. Linda Hutcheon teži iznalaženju kriterija koji proširuje listu jedinica podobnih za takvu obradu. Uspostavlja kriterij koji se proteže na ponavljanje/oponašanje *svakog kodificiranog oblika* pod uvjetom da u skladu s Genetteovim zahtjevom, o kojem je već bilo riječi, oni obavezno obuhvate i neku značajniju preobrazbu. Raspon je tih kodificiranih oblika, u kritičkom sustavu autorice vrlo širok. On obuhvaća sve kodificirane oblike od pojedinačnih autorskih ostvarenja do žanrovsko-povijesnih aspekata tekstova, kako književnih, tako i neknjiževnih. Pri tome se uključuju i njihovi razni postupci i strategije te konvencionalni oblici iz sfere gramatike i sintakse, naprimjer, modusi prenošenja govora. Na taj se način u nama budi ironična svijest o procesu pisanja.

Definicija parodije L. Hutcheon zanemaruje komičku dimenziju parodije u korist metafikcijske, pa će u najnovijoj studiji *Parody: ancient, modern, and post-modern*¹¹⁹ (*Parodija: stara, moderna i postmoderna*) iz 1993. godine Margaret Rose utvrditi da je ta definicija još uvijek modernistička, a ne postmodernistička. Jer za postmodernističku je parodiju specifično vraćanje komičkih i humornih aspekata kao potpuno ravnopravnih metafikcijskima. Tek se u tako postavljenom pojmu parodije toj književnoj pojavi priznaje sva njezina kompleksnost i kreativnost na temelju koje ona i danas ostvaruje različite efekte, kako metafikcijske, tako i komičke.

U daljnjem izlaganju o autoreferencijalnosti u stranih kritičara prikazat ću poetološke preglede o toj pojavi Patricije Waugh, Linde Hutcheon i J. Ricardoua. Oni motre autoreferencijalnost kao jedan aspekt postmodernističkog pisma, uočavaju postupke kojima se ona ostvaruje u književnom djelu i strukture koje pritom nastaju. Naravno potvrđuju i kontinuitet metaficionalne tradicije, ali se razlikuju u poimanju same svrhe autoreferencijalnosti u tradicionalnim i suvremenim djelima.

P. Waugh u već spominjanoj studiji *Metafiction* autoreferencijalnost poima kao pojavu iminentnu romanu kao vrsti, a istovremeno je svjesna činjenice da je metafikcija općeprisutan način proznog pisanja unutar šire kulturne pojave, tj. unutar postmodernizma. Ne slažem se s njezinom tvrdnjom da je razlika između tradicionalnih oblika i postmodernističke metaficionalnosti ponajprije kvantitativna, ali dijelimo mišljenje o uskoj vezi suvremenih oblika metaficionalnosti s općom pojavom samosvijesti u kulturi i svijetu koji su obilježeni nestabilnošću i nesigurnošću. Upravo je roman kao književna vrsta izrazito vezan za nestabilnost izvanjskog svijeta jer u svoj *jezik* redovito asimilira svakodnevne oblike povijesne komunikacije.

¹¹⁹ Vidi: Hutcheon, L.: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.*, Routledge, New York i London, 1988.

Suvremeni roman tako, za razliku od realističke proze, proizvodi napetost između stvaranja fikcionalne iluzije i njezina razotkrivanja, a to ističe pluralizam diktiranih praksi. Takav tip diskursa pruža uvid u temeljne strukture pripovjednih djela, ali i strukturu svijeta o kojem znanje stječemo jedino posredstvom jezika. Tako u kritičkom sustavu Waughove metafikcija kao proza koja samosvjesno i sustavno skreće pozornost na vlastiti status konstrukta tj. artefakta postaje *dobar model za učenje o tvorbi same "zbilje"*.¹²⁰ Kao epistemološki okvir metanarativnoj prozi, vodeći računa o širem kulturnom konetektu koji je njima još radikalnije obilježen, Waughova navodi neke od osnovnih sociološko-filozofskih spoznaja. Ističe naime poimanje zbilje kao društvene tvorbe (upućuje na Bergerovu i Luckmannovu teoriju i kritički se odnosi prema zanemarivanju uloge jezika u tvorbi društvene zbilje), zatim poimanje povijesti kao pripovijesti, tj. kao fikcionalne tvorbe (što je jedno od uporišta svih poststrukturalističkih teorija, od Lyotarda do Derride) te ideju o gradnji povijesne zbilje putem uokviravanja, tj. organizacijom iskustva i društvene interakcije na temelju usvojenih konvencija (Goffman i njegovu teoriju okvira, u djelu *Frame analysis*, naprimjer). Na taj način suvremena metafikcija biva ilustracijom radikalnijeg stava o zbilji kao nizu konstrukcija, tj. artefakata. On se u književnom djelu ne može prikazati u obliku "opisa" objektivno postojeće zbilje, nego isključivo u obliku različitih diskursa svijeta. Analogno toj metodološkoj poziciji proizazi da suvremena metanarativna proza stoji u opoziciji spram pripovjednog jezika tradicionalnog romana koji je utemeljen na empiricističkoj slici stvarnosti.

U ovom kritičkom pristupu nije precizirana razlika između dviju krajnjih razina zajedničkog poimanja zbilje kao tvorbe i ontološke nesigurnosti kojom roman reagira na spoznaju o *tvorenosti zbilje*, kako upozorava T. Peruško,¹²¹ ali je zapažanje P. Waugh o dva razvojna smjera kako metafikcije, tako i postmodernističke proze u skladu sa zaključcima brojnih ozbiljnijih studija o postmodernističkom razdoblju ili metanarativnom žanru. Ona naime identificira dva suprotna smjera metanarativne proze. Ta je stroga podjela metafikcionalnih djela u dvije grupe utemeljena na kriteriju poimanja zbilje i odnosa književnog djela prema njoj. Prva je struja umjerena: radi se o suvremenim metanarativnim romanima koji strukturalno podrivaju konvencije književnog sustava, pa posredno i konvencije na kojima je utemeljena zbilja. Zato autorica taj smjer drži temeljnim za budući razvoj romana. Odlučuje se za razgradnju i parodiju književnog znaka, a ne za njegovo razaranje putem potpunog zaobilaženja realističkih ili tradicionalnih konvencija. Odlika je te proze uporaba konvencionalnih elemenata kojom se

¹²⁰ Waugh, P.: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London-New York, 1984, str. 3.

¹²¹ Vidi: Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*, Naklada MD, Zagreb, 2000, str. 85.

upućuje na njihovu neprimjerenost kriznom i opsesivnom doživljaju stanja društvene zbilje, te poigravanje s primaočevim očekivanjima. S druge pak strane stoje tzv. radikalne metafikcije koje, budući da polaze od uvjerenja da ne postoji bilo kakva druga zbilja do jezična, razaraju književni znak i svode ga na autoreferencijalnu jezičnu igru.

Waughova motri ukupnost metanarativne proze kao spektar s dva pola. Na umjerenom polu metanarativne proze razlikuje dva oblika za čije imenovanje koristi termine *selfbegetting novel* (samorodni roman) i *surfiction*.¹²² Oni su nasljednici metafikcionalne tradicije 18. st. U oba je slučaja autoreferencijalnost ograničena. U samorodnom se romanu, pisanom najčešće u prvom licu, prikazuje razvoj pripovjedača do one točke u kojoj on preuzima pisanje romana koji ga obuhvaća, a *surfiction* je zabavljen više pripovjedačevim ironičnim upadicama negoli razotkrivanjem pripovjednih razina. Na suprotnom se polu nalazi eksperimentalna proza, ili *aleatory writing*, utemeljena na radikalnoj lingvističkoj dezintegraciji djela i na poimanju svijeta kao mreže suprotstavljenih semiotičkih sustava koji se ne podudaraju s materijalnom zbiljom. Najviše cijeni sredinu spektra koja pripada uže shvaćenoj metafikciji, tj. prozi koja proizvodi učestale *lomove okvira* i izaziva ontološku nesigurnost (pojam preuzima iz McHaleove studije *Postmodernist fiction*¹²³). Takva proza na kraju omogućuje čitatelju rekontekstualizaciju i orijentaciju u značenjskom potencijalu književnog djela.

U svom iscrpnom pregledu i teorijskom tumačenju *metafikcije* Waughova, baveći se pitanjem autora u djelu, poima ga kao konstrukt koji je posredovan prethodnim tekstovima i društvenom ulogom, što je u opreci od njegove bogolike uloge u ranijim ili drukčijim oblicima samosvijesti. Navodi i sredstva kojima se služi postmoderna proza, a koja su ujedno i neka od temeljnih značajki postmodernizma. Suvremeni su metafikcionalisti odbacili: *čvrsto sačinjen zaplet, kronološki slijed, autoritativnog sveznajućega pripovjedača, racionalnu vezu između личности i postupaka junaka...*,¹²⁴ a ističe i postojanje zajedničkih osobina tako orijentirane proze: *liste, magične i apsurdne, postupci strukturiranja koji su ili previše sistematizirani ili otvoreno proizvoljni u svom rasporedu, potpuni raspad vremenske i prostorne organizacije pripovijedanja, sustavno miniranje specifičnih fikcionalnih konvencija, uporaba igre, kombinatorike, permutacija, nerazrješivih kontradikcija, parakodsa, izgradnja alternativnih svjetova, upotreba popularnih žanrova i eksplicitna parodija prethodnih tekstova, književnih i neknjiževnih*.¹²⁵ Pojedina su od tih sredstava više ili manje prisutna u djelima poznatih pisaca

¹²² Vidi: Waugh, P.: *Metafiction. The Theory and Practice of Self – Conscious fiction.*, Methuen, London-New York, 1984, str. 14.

¹²³ Vidi: McHale, B.: *Postmodernist fiction*, Routledge, London-New York, 1987.

¹²⁴ Waugh, P.: *Metafiction. The Theory and Practice of Self – Conscious fiction.*, Methuen, London-New York, 1984., str. 7.

¹²⁵ Isto, str. 22.

(Borgesa, Calvina, Fowlesa, Robbe-Grilleta, Nabokova, Bartha, Barthelmea, Coovera, Voneguta) koja su predmetom njezine detaljne i metodološki ujednačene analize.

L. Hutcheon u svojoj studiji *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks*¹²⁶ nastoji prikazati oblike i načine aktualizacije metafikcije u književnom pismu. Ona autoreferencijalnosti pripisuje važnu, čak presudnu ulogu u književnom djelu pa naziv i pojam metafikcije nadređuje postmodernizmu, što Tatjana Peruško tumači kao posljedicu kritičarkina izbjegavanja rasprave o postmodernizmu.¹²⁷ U predgovoru narednog izdanja te studije iz 1983. godine, shodno situaciji u teorijskoj i književnoj domeni, mijenja svoje polazište: naglašava da je metafikcija samo jedan od oblika postmodernizma. Autorici nije cilj usustaviti teoriju metafikcionalnog žanra, nego se njezin interes, kao što je već rečeno, orijentira na uočavanje oblika i načina aktualizacije metafikcije u literarnom diskursu.¹²⁸ Pritom se poziva na dva teorijska modela odavno zaživljena u kritičkoj praksi. Koristi se saznanjima o čitateljevoj poziciji u okvirima Iserove hermeneutike¹²⁹ i De Saussureovim spoznajama na području strukturalne lingvistike, ponaosob u analizama lingvističko-narativnih struktura. L. Hutcheon tvrdi da se autoreferencijalnošću pozornost usmjerava na autora. No autor je prisutan tek kao tekstualna funkcija koja svoj puni smisao dobiva čitateljevom aktivnošću. Uloga je čitatelja izrazito naglašena, čak su čitatelj i pisac izjednačeni po stupnju kreativnosti koji se od njih očekuje. Ta aktivna uloga čitatelja za autoricu predstavlja jedan od kriterija (uz prisutnost literarne samosvijesti koja u djelu mora biti interiorizirana) za definiranje postmodernističke proze autoreferencijalne orijentacije.

Autorica uočava kontinuitet romaneskne samosvijesti i njegov značaj i vitalnost u otporu spram postulata realističke poetike, tj. *mimesisa*. Razni se pojavni oblici tih interakcija mogu grupirati. Ona razlikuje dvije vrste romanesknog *mimesisa*: *mimesis* proizvoda (realizam 19. st.) i *mimesis procesa*. Pri tome se *mimesis proizvoda* odnosi na realistička ostvarenja nastala u 19. stoljeću, a *mimesis procesa* odgovara uočenoj prisutnoj autoreferencijalnoj tradiciji. Metafikcionalna je proza postmodernizma semantički i lingvistički usmjerena na proces pripovijedanja, a ne na samu priču. Ona se od prethodećih joj oblika autoreferencijalnosti razlikuje u dva aspekta. Naime u postmodernističkoj je romanesknoj produkciji

¹²⁶ Hutcheon, L.: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks*, Methuen, New York – London, 1983.

¹²⁷ Vidi: Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*, Naklada MD, Zagreb, 2000, str. 86.

¹²⁸ Vidi: Hutcheon, L.: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks*, Methuen, New York – London, 1983.

¹²⁹ Znano je da Iser u svom pristupu književnom tekstu i njegovu značenju posebno ističe mjesta neodređenosti u tekstu tj. višeznačni potencijal književnog djela. Uspostava smislenih cjelina (koja se u njegovu kritičkom sustavu uvijek odvija po uzoru na *gestalt* psihologiju) nužno otvara mogućnost čitatelju za sudjelovanje u kreiranju smisla djela. Dakle značenje se teksta, misli Iser, stvara međudjelovanjem teksta i čitatelja.

metafikcionalnog usmjerenja izrazito visok stupanj pounutrašnjnosti samosvijesti i osobito je značajna aktivna uloga čitatelja u izgradnji smisla djela, o čemu je već bilo govora.

Hutcheon luči dvije vrste metanarativnih romana.¹³⁰ S jedne strane postavlja metanarativne romane u kojima su problemi pisanja i procesi nastanka djela postali njihova tema, pa se, shodno tome, i sustav romaneskih konvencija dekonstruira na razini prisutnih fabularnih elemenata i pripovjednih razina. S druge pak strane navodi radikalnije vrste metafikcije koje u većoj ili manjoj mjeri rastaču sam književni znak. Drugim riječima rečeno, autorica strogo razlikuje metanarativne romane koji upućuju na vlastiti proces pripovijedanja i narativnu strukturu od onih koji upućuju na vlastiti pripovjedni jezik i na svoje postojanje u jeziku. Tako uspostavljena distinkcija između dviju temeljnih vrsta metafikcije u romaneskom pismu osigurava konzistentno metodološko polazište za razradu pregleda metanarativnih djela s obzirom na poetološki aspekt, ali i status te pojave raširene u književnom stvaranju u okvirima teorijskog promišljanja književnosti. Linda Hutcheon nudi pokušaj sustavne klasifikacije narcističke proze ili metanarativnog žanra i prikazuje ga shematski:

	OTVORENI OBLICI	AKTUALIZIRANI OBLICI
DIJEGETSKA SAMOSVIJEST	parodija, mise en abyme, alegorija	detektivska priča, fan- tastika, igra, erotika
LINGVISTIČKA SAMOSVIJEST	tematizacija lingvističkoga koda	lingvistička dezintegracija

Autorica dakle dijeli *dijegetsku* od *lingvističke* samosvijesti i na temelju tog kriterija uspostavlja svoju podjelu romaneskne autoreferencijalnosti. *Dijegetska* se samosvijest (*diegetic selfconsciousness*) referira na proces izgradnje priče, tj. na narativni proces, a *lingvistička* (*linguistic selfconsciousness*) na jezičnu prirodu književnog teksta, tj. na gradbene elemente književnog diskursa. Tekst se predstavlja kao pripovijedanje (*dijegetska* samosvijest) ili kao jezik (*lingvistička* samosvijest). U okvirima svakog od tih dvaju modela autoreferencijalne romaneskne proze dvije su vrste oblika: otvoreni (*overt forms*) i prikriveni, tj. aktualizirani oblici

¹³⁰ Vidi: Hutcheon, L.: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, New York – London, 1983.

(*covert forms*). O otvorenim autoreferencijalnim oblicima govorimo kada se samosvijest izražava eksplicitnom tematizacijom ili alegorizacijom njihova dijegetskog/lingvističkog identiteta unutar samoga djela. Aktualizirani oblici pak sadrže potpuno isti proces, s razlikom što je taj proces sada pounutrašnjen, tj. aktualiziran u svojoj dijegetskoj/lingvističkoj strukturi.

U narednom dijelu svoje rasprave L. Hutcheon detaljno opisuje otvorene dijegetske oblike, aktualizirane dijegetske oblike, otvorene oblike lingvističke samosvijesti i aktualizirane oblike lingvističke samosvijesti. Budući da će se i moja radnja temeljiti na promatranju pojavnih oblika autoreferencijalnosti u djelima hrvatske književnosti, ovom ću prigodom prikazati autoričino viđenje te problematike.

U *otvorene dijegetske oblike* ubrajaju se parodija, *mise en abyme*, alegorija i raznovrsni načini praćenja procesa nastajanja romana. Parodija je, podsjeća autorica, jedan od najznačajnijih oblika za razvoj romaneskne samosvijesti. Kao radikalne i kompleksne primjere parodijske svijesti navodi Cervantesov nadaleko poznati roman *Don Quijote* i Sterneova *Tristrama Shandya*. Iako stoje na samom početku razvoja romanesknog pisma, u njima parodija nije svodiva tek na puku satiru izvanliterarnoga svijeta, nego, kao samosvojan žanr, naglašava (postupcima snižavanja i kritiziranja) literarne konvencije i autonomiju književnog djela.

Vrlo čest postupak u autoreferencijalnim romanima je i *mise en abyme*, za koji autorica tvrdi da se sastoji u odrazu koji povezuje dijegetsku cjelinu i neki njezin dio. Više je tipologija mogućih podvrsta takvog odražavanja, a L. Hutcheon se odlučuje za onu Luciena Dällembacha uspostavljenu u djelu *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*¹³¹ koju i citira:

1. jednostavno umnožavanje (fragment stoji u odnosu sličnosti spram cjeline kojoj pripada)
2. umnožavanje *ad infinitum* (odražavajući fragment u sebi sadrži istovrsni isječak)
3. *aporistički mise en abyme* (fragment na neki način u sebe uključuje i djelo kojemu pripada)

Odražavanje se javlja u različitu intenzitetu, pa Dällembach, navodi dalje autorica, uspostavlja razlikuje tri stupnja odražavanja:

1. kad iskaz odražava priču (kao sažetak zapleta, i to u pripovjednom obliku ili drugim, recimo likovnim oblicima)
2. kad iskaz odražava proces iskazivanja, proces nastajanja djela
3. kad iskaz odražava pripovjedni ili lingvistički kod (bilo u otvorenim, bilo u aktualiziranim oblicima).

¹³¹ Dällembach, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, 1977.

Kada se *mise en abyme* protegne na cijelu strukturu djela, govorimo o alegoriji, a zorne primjere za svjedočanstva o nastajanju romana, ponajčešće baš toga koji čitatelj upravo čita, autorica nalazi u romanima Gideovim, Calvinovim, Nabokovljevim...

Aktualizirani su dijegetski oblici u biti aktualizirani narativni modeli koji su najčešće sukladni sa žanrovskim obrascima pripovijednja. Pisac redovito očekuje od čitatelja da je upoznat s dotičnim pripovjednim konvencijama i u tekst unosi neizravne recepcijske upute. Čitatelju se nudi uočavanje pripovjednih pravila i zakonitosti fiktivnog svijeta romana, pa sam čin čitanja, tvrdi autorica, postaje ponajprije čin aktualiziranja tekstovnih struktura. Među brojnim pripovjednim modelima autoreferencijalna se paradigma rado inkorporira u *detektivsku priču*, u *fantastiku*, u *igru i kombinatoriku*, u *erotske modele*. Naime autoreferencijalnost u *detektivskoj priči* iskorištava njezinu snažnu konvencionalnost u strukturi i njezinu utemeljenost na modelu hermeneutičkih praznina (Simeon, Borges, Robbe-Grillet), u *fantastici* pak paradigmu autonomnog svijeta fikcije metafikcija koristi u svojstvu alegorijskog modela (Borges, Calvino). Model *igre i kombinatorike* autoreferencijalna proza poistovjećuje s činom pisanja i čitanja (Sanguineti, Calvino, Coover), dok će se *erotikom* poslužiti ne bi li izjednačila čitanje i zavođenje (Nabokov, Fowles). Metafikcija se u ovim žanrovima, najčešće ostvaruje dvojako: (1) istodobno upozorava na već prisutne autoreferencijalne elemente i, podvrgavanjem repetitivnih i jednostavnih obrazaca tih narativnih modela analizi, (2) dovodi do stvaranja postmodernistički proturječnih i ontološki upitnih otvorenih struktura.

Lingvistička se samosvijest romana realizira u tri *otvorena oblika lingvističke samosvijesti* i pritom se čitatelja navodi na uočavanje kreativnog lingvističkog čina. Prvi je od njih, ujedno i najjednostavniji oblik, parodiranje neke vrste ili stila pisanja. Drugi je način uvođenje bilježaka, komentara i inih autorskih intervencija u romaneskno tkivo, a treći, najuočljiviji oblik, je tematizacija verbalnih igara i anagrama. Dakle svi ti oblici tematiziranja raznih problema književnog jezika i jezika uopće nisu prisutni isključivo u suvremenim autoreferencijalnim djelima. Prisutni su oni i u romanesknoj tradiciji, ali L. Hutcheon novinu pronalazi u njihovoj ulozi koju namjenjuju čitatelju. *Otvoreni oblici lingvističke samosvijesti* tematiziraju probleme književnog jezika i jezika uopće. Oni čitatelju izravno upućuju pitanja i pozivaju ga na razmatranja vezana uz jezik. Time nastoje srušiti referencijalnu iluziju i podastrijeti što veći broj argumenata za potvrdu strukturalističke teze o posredovanosti našeg iskustva svijeta putem jezika. Na taj način autoreferencijalno orijentirani romani zahtijevaju od čitatelja da proces čitanja shvati kao proces stvaranja fikcionalnog svijeta. Hoće li taj svijet stupiti u interakciju s povijesnim svijetom, ovisi o stupnju čitateljeva razumijevanja teksta.

Razni oblici lingvističke samosvijesti mogu biti aktualizirani u književnom djelu, pa govorimo o *aktualiziranim oblicima lingvističke samosvijesti*. Često se u djelu aktualiziraju i brojni teorijski postulati o nereferecijalnosti literarne tvorevine, a u radikalnim slučajevima oni postaju implicitno tvorbeno načelo diskursa. U svom pregledu autorica kao primjere za takav tip proze navodi djela *Nouvea nouvea romana* koji teorijsku bazu ima u sustavu *Tel Quel* – ovaca i u djelima radikalne struje talijanske neoavangarde. U takvoj je lingvistički dezintegriranoj prozi izjednačen čin čitanja s činom pisanja, pa je čitatelju izrazito otežana recepcija i od njega se očekuje maksimalan recepcijski angažman. Ta proza s upadljivo slabim interesom za pripovijedanje i za priču u prvi plan ističe nereferecijalnost tj. programatsko neprikazivanje koje se redovito postiže nauštrb uobičajena suživota dijegetskih i autoreferencijalnih elemenata. L. Hutcheon tvrdi da postupci utemeljeni na shvaćanju književnog djela kao slobodne igre označitelja dovode do jačeg ili slabijeg proboja romanesknog oblika i, na koncu, do njegova napuštanja. U takvim lingvističkim igrama kritičarka vidi pokušaj nadilaženja raznovrsnih verzija mimesisa i potencijal za razvoj novog žanra, u čemu romaneskna praksa, po njezinu mišljenju, nije još dovoljno napredovala. Tu je posljednju kategoriju u svom sustavu autorica definirala kao granicu romanesknog žanra, pa bi njezino ubrajanje u područje metafikcije zahtijevalo proširenje definicije metanarativnosti ili romaneskne samosvijesti. Zato je pripadnost aktualiziranog oblika lingvističke samosvijesti metafikcionalnim oblicima upitna. Naime još je u Jakobsonovoj podjeli jezičnih funkcija estetska funkcija upravo utemeljena na autoreferencijalnoj strukturi poruke koja nastoji privući pozornost primaoca na sebe, tj. autoreferencijalna funkcija književnog jezika motri se kao imanentna osobina svakog književnog znaka. S druge pak strane stoji autoreferencijalnost kao tvorbeno načelo integrirano u potencijalnu značenjsku strukturu nekog proznog teksta. Upravo razlikovanje autoreferencijalnosti kao funkcije, odnosno autoreferencijalnosti kao tvorbenog načela, omogućuje određivanje žanrovskih okvira metafikcionalnosti.

U kritičkom su sustavu Linde Hutcheon uspostavljeni jasni kriteriji za razlikovanje suvremene metafikcije u odnosu na tradicionalne autoreferencijalne oblike. Prvi od njih je važnost čitateljeve uloge: metafikcionalna se proza postmodernističkog razdoblja, naime, razlikuje od prethodnih joj oblika autoreferencijalnosti upravo po aktivnoj ulozi čitatelja koji je izložen eksplicitnom ili implicitnom imperativu sudjelovanja u stvaranju fiktivne zbilje romana u svoj njezinoj raznovrsnosti. Drugi, ujedno i najznačajniji argument za razlikovanje tradicionalnih autoreferencijalnih oblika i današnjih metafikcionalnih djela je kritička priroda samosvijesti, tj. pounutrašnjenje interpretacije djela. Književno djelo koje sadrži svoj vlastiti kritički referencijalni okvir uvjetuje promjenu kako racionalnih oblika recepcije, tako i tradicionalnoga

kritičkog pristupa tekstu. Upravo je to razlog za nemogućnost uspostave globalne teorije metafikcionalnog žanra. Istodobno ta činjenica predstavlja poticaj teorijskim implikacijama, jer svaki autoreferencijalni roman, implicitno ili eksplicitno sadrži i vlastiti kritički komentar. Kritika koja se bavi suvremenom metafikcijom mora uzeti u obzir, tvrdi Hutcheon, od djela mu ponudeno samotumačenje. U kasnije nastaloj knjizi *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fyction*¹³² ustvrdit će kako postmodernizam jasno pokušava suzbiti ono što se počelo razumijevati kao modernistički potencijal hermetičkog, elitističnog izolacionizma koji odvađa umjetnost od svijeta, književnost od povijesti. To se najčešće čini upotrebom istih tehnika modernističkog esteticizma, kako i kaže u tekstu *Intertekstualnost, parodija i diskurzi povijesti protiv njega samog. Pritom pažljivo je očuvana autonomija umjetnosti: metafikcionalna samorefleksivost to čak i naglašava.*¹³³

Ovaj sažeti pregled stranih studija o pitanjima autoreferencijalnosti, zaključit ću prikazom tekstova o *mise en abyme*-u. Naime, *mise en abyme* je jedan od najčešćih autoreferencijalnih postupaka u književnim djelima, pa ne čudi što je o njemu često, ali uzgredno pisano u okvirima poetoloških studija o metanarativnim oblicima. O poimanju je tog pojma u ovoj radnji već bilo govora u okvirima kritičke misli Linde Hutcheon koja, ponovimo, preuzima Dällenbachov model u opisu i definiranju te književne pojave. U zasebnim studijama o *mise en abyme*-u pišu J. Ricardou i G. B. Tomassini. U nas o njima piše Tatjana Peruško u *Romanu u zrcalu*, koristeći prijevod francuskog originala na talijanski u prvom slučaju ili talijanski izvornik u drugom slučaju.

Značajno mjesto među napisima o toj temi, dakle, zauzima tekst J. Ricardoua čiji naslov iz talijanskog prijevoda teksta Tatjana Peruško, izvještavajući o njemu hrvatsku stručnu literaturu, donosi kao *Priča u priči*.¹³⁴ Teoretičar Ricardou se pita što autoru omogućuje da na bilo kojem mjestu tijekom pripovijedanja unosi sažete priče. Tvrdi da romanopisac, prihvaćajući se pisanja, već ima razvijenu svijest o cjelovitom izgledu priče, i tu pojavu imenuje *narcizmom*. Gideovim terminom *mise en abyme* iz davne 1893. godine označava sam postupak odražavanja priče u njezinu sažetku čime se postiže dvojak efekt: priča se i osporava i opisuje. Dakle osnovna je funkcija *mizenabimskog* odražavanja u pripovjednoj strukturi djela istodobno otpor priči i njezino upotpunjavanje. Na primjeru poznatog djela E. A. Poea *Pad kuće Usher* Ricardou pokazuje kako dolazi do otpora priči. Naime mikroskopski sažetak priče prijevremeno otkriva završetak priče, tj. zagonetku koja je temelj priče i pritom se taj isječak opire organizaciji

¹³² Hutcheon, L.: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fyction.*, Routldge, New York i London, 1988.

¹³³ Hutcheon, L.: *Intertekstualnost, parodija i diskursi povijesti*, "Republika", L/1994, 1-3, str. 111.

¹³⁴ Vidi: Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti.*, Naklada MD, Zagreb, 2000, str. 97-98.

koju je uspostavila pripovjedna cjelina. U tom je djelu *mise en abyme* ostvaren citatom djela Lancelota Canninga.¹³⁵ Naime između Canningove priče koju čitaju Poeovi likovi i njihove stvarnosti je kontrapunkt, na temelju kojeg možemo naslutiti daljnji razvoj priče. Tako se *mise en abyme* javlja u funkciji strukturalne pobune jednog fragmenta priče protiv cjeline koja ga sadrži te ujedno predstavlja čin samoobznanjivanja fikcionalnog statusa priče. Razni su načini na kojima *mise en abyme* redovito upotpunjava globalnu priču: putem središnje točke okupljanja, kroz središnju mikropriču (ili neki drugi oblik, sliku, situaciju), ili putem umnoženih, raspršenih djelića odraza cjelovite priče na različitim razinama. Ricardou zaključuje da se *mise en abyme* može provesti i na razini knjige.

Taj postupak *mise en abyme*-a na razini knjige on će, kao pisac i predstavnik radikalne struje u suvremenoj književnosti oprimjeriti svojim eksperimentalnim romanom *La prise / prose de Constantinople*. U tom su diskursu umnožene iste stranice jedna za drugom, anticipirane su kronološki kasnije stranice, udvostručavan je naslov putem promjene samo jednog slova koje dovodi do drugačijih značenja, i korišteni su drugi načini osporavanja kronološkog razvoja knjige, a svi ti odrazi se sukobljavaju u svakoj točki i priječe uobičajenu recepcijsku reduktivnost. Dakle, Ricardou je cilj pisanje knjige koja bi se, na temelju unutrašnjeg umnažanja i odražavanja, pretvorila u knjigu u knjizi.

U studiji *Priča u priči* koja donosi pregled narativnih tehnika i struktura, koje se odlikuju zajedničkom osobinom da temeljni fabularni niz u sebi sadrži neku relativno autonomnu priču, talijanski autor G. B. Tomassini bavi se i *mise en abyme*-om. Poglavlje posvećeno tom obliku narativnog samoodražavanja započinje prikazom njegove povijesti. Upozorava se također na činjenicu interdisciplinarnog polja uporabe tog pojma budući da ga je Gide prvi put koristio označavajući njime kako književna (Shakespeareov *Hamlet*), tako i likovna djela (Velázquezove *Las Meninas*). Kritičar smatra da je Dällembachova definicija *mise en abyme*-a u *Le récit spéculaire* neprecizna jer uključuje metadijegetsko pripovijedanje bilo koje vrste. On uspostavlja razliku između mizenabimske digresije ili metadijegetskih elemenata diskursa, s jedne strane i mizenbimskih priča u priči, s druge strane. Mizenabimske digresije su, pojašnjavam, sadržane u djelu s kojim održavaju odnos tematske sličnosti, dok su mizenbimske priče u priči samostalne narativne cjeline i kao takve predstavljaju strukturu koja se istodobno ostvaruje u sadržanoj i sadržavajućoj priči, pa tako ukidaju sintagmatski razvoj dijegeze.¹³⁶

¹³⁵ Zanimljivo je opažanje Tatjane Peruško o tom *mise en abyme*-u. Ona drži da bi se on mogao nazvati *intertekstualnim*, i napominje da Ricardou ne koristi taj naziv. (Vidi: Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti.*, Naklada MD, Zagreb, 2000, str. 109)

¹³⁶ Vidi: Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti.*, Naklada MD, Zagreb, 2000, str. 99.

Sustavna uporaba *mise en abyme*-a u djelu dovodi do njegove obilježenosti jakom metakomunikativnom komponentom. Tako djelo svojim primateljima nudi višak informacija, pa Tomassini motri *mise en abyme* kao postupak stvaranja semantičkog viška. Zbog tog semantičkog viška odražavajući iskaz djeluje i na razini priče i na razini odraza. Na razini priče on, poput svih ostalih iskaza, sudjeluje u tvorbi značenja, dok se na razini odraza javlja kao element metaznačenja, koji priči omogućuje da za svoj sadržaj i temu uzme samu sebe. I on za nadvijanje teksta nad procese vlastite tvorbe i uporabe koristi termin *narcizam* književnog djela.

ZAKLJUČAK

U navedenim se studijama hrvatskih i stranih stručnjaka znanosti o književnosti donose opisi i pregledi pripovjednih postupaka kojima se autoreferencijalnost ostvaruje u književnim tekstovima. Istovremno one redovito, u većoj ili manjoj mjeri, progovaraju o autoreferencijalnosti kao elementarnom obilježju književnog znaka, dotičući se i drugog konstitutivnog elementa, tj. intertekstualnosti koja se, dodajem, najčešće motri u kontekstu modela bezgranične semioze ili univerzalnog diskursa tekstova Kulture. Pojam se autoreferencijalnosti definira u okviru globalnog modela komunikacije, ponajprije lingvističkog modela jezičnih funkcija. Autoreferencijalno usmjerenje poruke na samu sebe u vidu estetske ili poetske funkcije obilježje je književne komunikacije. Književno djelo u kojem je prisutna takva autoreferencijalnost može taj element promaknuti u element semantičke konstitucije, tj. može ga pretvoriti u *sadržaj* djela. Ili drugačije rečeno, djela koja svoju pripovjednu organizaciju temelje na ontološkoj autoreferencijalnosti književnog jezika te je eksplicitno ili implicitno pretvaraju u dominantni element svoje semantičke strukture jesu autoreferencijalna djela.

Pripovjedna tradicija poznaje više ili manje brojne pojave konkretnih i pojedinačnih intertekstualnih i autoreferencijalnih postupaka. No autoreferencijalnost se u suvremenim romanima razlikuje od one u tradicionalnim, i to ne samo po kriteriju kvantitete. U suvremenoj je prozi autoreferencijalnost u funkciji temeljnog, tematiziranog i teoretiziranog konstruktivnog načela. Suvremni je roman kritički osvijestio autoreferencijalnost, tematizira on opću dijalogičnost kulturnih porizvoda, problematizira *sjećanje* koje svaki pojedini tekst čuva o žanru, vrsti, tradiciji, tematizira proces vlastitog nastajanja i svoj smisao, nastoji pozornost primaoca

usmjeriti na samu poruku. U takvom je djelu, koje je svjesno samoga sebe, neizbježno i zbližavanje kritičko-teorijskog i književnog diskursa, a čitateljevo se razumijevanje putem brojnih recepcijskih uputa nastoji usmjeriti prema kritičkoteorijskoj refleksiji ili barem promišljanju o ontološkom statusu teksta. Autoreferencijalni tekstovi na taj način žele izbjeći tradicionalnu zabludu. Naime pokazuju da je neprimjereno izjednačavati narativni diskurs s konkretnom povijesom ili psihološkom situacijom autora, tj. društvenog konteksta. Uočavanje i poštivanje autoreferencijalnosti u takvom diskursu preduvjet su za valjano interpretiranje svijeta teksta. Hermeneutički je čin u slučaju autoreferencijalne književnosti specifičan, kako upozorava Linda Hutcheon. Autoreferencijalni diskurs nesmiljeno razotkriva svoju semantičku postavu i pripovjednu strukturu koju vrlo često obogaćuje detaljnim *kritičkim* komentarom s jedne strane. Istodobno, s druge strane, od čitatelja eksplicitno zahtijeva punu i kreativnu suradnju, a time tematizira temeljnu potrebu svakog književnog teksta za dijalogom kao jedinim načinom uspostave teksta kao znaka. Samo tematiziranje fikcionalne prirode djela u romanu jasno upućuje na model *mogućih svjetova*, što je temeljni recepcijski napatuk u samom sematičkom potencijalu književnog diskursa. Poznato je da je semantika *mogućih svjetova* svojim postulatima o ravnopravnom statusu što ga mogući svjetovi imaju u odnosu na zbilju dovela do jedne od temeljnih značajki posmodernističke proze: spekulacije o zamjenjivosti svijeta fikcije i povijesnoga svijeta.

Nakon ovog iscrpnog pregleda kritičkoteorijskih radova o autoreferencijalnosti kako u hrvatskoj stručnoj misli, tako i u stranoj kritici, vidljivo je da se za pojam *autoreferencijalnost* koristi specifičan niz termina. U domaćoj kritičkoj praksi u uporabi su termini autoreferencijalnost, autometatekstualnost, autotematizacija, autointerpretacija, autorefleksivnost, autoreprezentativnost, samoreferencijski čin, dok su u stranoj literaturi najzastupljeniji termini metafikcija, samosvijest teksta. U svojoj je analizi autoreferencijalnih postupaka u talijanskom romanu u knjizi *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti* Tatjana Peruško usustavila zanimljiv sustav termina za pojave autoreferencijalnosti u romanu na tragu kritičkog promišljanja Linde Hutcheon.¹³⁷ No u takvoj pojmovnoj i terminološkoj neujednačenosti ja sam se odlučila za uporabu pojma *autoreferencijalnost* izvedenog iz Jakobsonove sheme jezičnih funkcija, u okvirima koje on označava upućivanje na vlastiti kôd. Takvo mi određivanje pojma omogućuje praćenje pojave autoreferencijalnih postupaka na svim razinama narativnog teksta. Pritom ću se koristiti i, držim, korisnom i preciznom analizom postupka *mise en abyme* po L. Dällembachu, kao i razlikovanjem između dijegetske i lingvističke samosvijesti L. Hutcheon.

¹³⁷ Vidi stranicu 39. ove radnje.

B. HRVATSKI ROMAN 20. STOLJEĆA S

POSEBNIM OBZIROM NA AUTOREFERENCIJALNOST

1. KRITIČKE RASPRAVE O HRVATSKOM ROMANU 20. STOLJEĆA

UVOD

U ovom ću dijelu disertacije pisati o raznim kritičkim raspravama o hrvatskom romanu 20. stoljeća, a ponaosob ću se osvrnuti na napise struke o onim romanesknim ostvarenjima koja ću podvrgnuti analizi s ciljem detektiranja autoreferencijalnih postupaka koji su ostvareni u njima. Neću se pritom doticati pitanja periodizacije¹³⁸ – tog važnog zadatka književne povijesti, ali i teorije književnosti – koja u svakom svom sudu treba uvažavati mnoštvo naizgled sitnih detalja, detalja nužno razmotrenih s brojnih aspekata. A u razdoblju dvadesetog stoljeća iz kojeg su i egzemplarni uzorci romana o kojima pišem, taj je ionako složen i osjetljiv posao dodatno opteretila i sama književna praksa. I praksa proznog pisma postavlja brojne i raznorodne zamke i labirinte, a sve da bi izigrala moguću jednostavnost književnog zadatka. Da bi zamutila granice realnog i irealnog, da bi poništila ili istakla raskorak između fikcije i faksije, da bi ironizirala...

U promatranju kritičkih napisa o odabranim romanima nastojat ću ponajprije stvoriti što širu sliku o pojedinim segmentima tih djela kojima su se stručnjaci najviše bavili i na kojima su utemeljili svoja mišljenja, te promotriri *ključeve* koje su koristili pri njihovu kontekstualiziranju u okvirima nacionalne (najčešće), ili njihove usporedbe s djelima iz svjetske književnosti (znatno rjeđe). Istovremeno ću u tim raspravama upozoravati na njihovo eventualno doticanje autoreferencijalnih elemenata u odabranim romanima, koje je sporadično i nesustavno.

¹³⁸ Pored Šicelova Pregleda hrvatske književnosti, Frangešove, Jelčićeve i Novakove Povijesti hrvatske književnosti, pored Milanjine tipologije i Nemečove povijesti hrvatskog romana, navodim još nekolicinu radova koji se bave tom problematikom. Ističem: Bošnjak, B.: *Energija postmoderne u hrvatskome proznom pismu. Problemi periodizacije*. "Republika", LV/1999, 1-2, str. 18-25; Bagić, K.: *Proza "Qurumova" narajštaja (1984-1996)*. "Quorum", 1996, 23, str. 7-34; Stamač, A.: *Pokušaj periodizacije suvremene hrvatske književnosti u: Ogledi*. Zagreb, 1980, str. 113-120; Flaker, A.: *Prozne sedamdesete*. "Dometi", 6/1980, str. 6-10. i *O periodizaciji istočnoevropskih književnosti*. *Shema periodizacije hrvatske književnosti 1836 - 1950. u: Stilske formacije*. Zagreb, 1976, str. 59-104; Donat, B.: *Poslijeratni hrvatski roman*. "Forum", 1968, 2-3, str. 382-410; Ladan, T.: *Uvjetne odrednice poratne hrvatske književnosti*. "Kritika", 1968, 3; Lasić, S.: *Bibliografija suvremene hrvatske proze 1945-1966*. "Croatica", I/1970, 1, str. 261-421; Visković, V.: *Hrvatska mlada proza*. "Književna kritika", XVII/1986, 5; Šicel, *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*. Zagreb, 1972; Brešić, *Što je to novija hrvatska književnost. u: Teme iz hrvatske književnosti*; Males, B.: *Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne prozne produkcije*. "Republika", XXXV/1979, 5-6, str. 473-481.

1.1. Kritički tekstovi o romanu *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova

U ovom dijelu radnje razmatram riječ kritike o romanu *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova. Pritom upozoravam na uočavanje pojave autoreferencijalnosti od strane stručnjaka u tom romanesknom diskursu.

Za Kamovljevu je diskurs još davne 1913. godine Matoš rekao: *Njegovo je djelo neuspjelo jer je improvizirano, dakle tek skicirano i nedotjerano, i jer je tragični mladi pisac, sudeći po njegovim spisima, dijelio – poput futurista – mišljenje da se abnormalne i konfuzne, nelogične i nesvjesne pojave i senzacije najbolje opisuju stilom abnormalnim, konfuznim, nelogičnim i neliterarnim. On nije shvatao da je vrijednost umjetnosti baš u tome što harmonizuje i stilizuje i ono što djeluje kao nesklad i apsurd, držeći da grdobi sadržaja mora odgovarati grdoba stila i izraza.*¹³⁹ Taj je veliki i vječni mag hrvatske književnosti već anticipirao temeljne postavke literarnog opusa mladog pisca-lutalice, no pridodao im je negativan prizvuk. On, iz okrilja svoje poetike Reda i Sklada, nije mogao sagledati vrijednost Kamovljeva pisma. I tako je bilo godinama. Kritičari će negativno mišljenje o jedinu njegovu romanu *Isušena kaljuža* ponavljati i mnogo godina kasnije.¹⁴⁰ *Isušena kaljuža* - pisana u razdoblju od 1906. do 1909. godine,¹⁴¹ a izdana tek 1957. godine, bila je dostupna samo izabranicima - djelo je to kojem je oduzeta mogućnost govora u vremenu svoga nastanka, koje nije moglo djelovati na razvoj hrvatske proze 20. stoljeća. Po njegovu će objavljivanju tek J. Ivaštinović ustvrditi da je to roman *koji može zanimati i zadovoljiti ukus svjetske publike*,¹⁴² pa će na temelju tog reprezentativnog kriterija revalorizirati njegovu vrijednost. Znanstveni će interes mladih kritičara, opskrbljen *modernijom* metodološkom aparaturom, uočiti vrijednost tog romana kako u okvirima nacionalne književnosti, tako i na širem planu. U *Isušenoj kaljuži* uočavaju se veze s *Portretom umjetnika*, pa će se Lj. Gjurgjan upustiti u komparativnu analizu Joyceova i Kamovljeva romana,¹⁴³ a u najnovije će doba D. Bačić-Karković preispitati odnos Kamova i Lautreamontea.¹⁴⁴ C. Milanja

¹³⁹ Matoš, A. G.: *Futurizam*, u Matoš, A. G.: *Sabrana djela*, Zagreb, 1973, str. 223.

¹⁴⁰ I Kamovljevu će apologet Vladimir Čerina utvrditi da ona nije umjetnički potpuno djelo, a najkraće rečeno, tako će glasiti i ocjenski rezimeji B. Popovića, T. Čolaka, U. Kisića. (Vidi: Čerina, V.: *Janko Polić Kamov*, u: Polić Kamov, J.: *Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, MH, Zora, Zagreb, 1968, str. 313-443; Popović, B.: *Ikar iz Hada*, "Kolo", Zagreb, 1970; Kisić, U.: *Gorčine i katarze. Život i djelo Janka Polića Kamova*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1985)

¹⁴¹ Postoje i neslaganja u dataciji nastanka romana o čemu iscrpno izvještava D. Bačić - Karković. (Vidi: Bačić-Karković, D.: *Križa obitelji u novijem hrvatskom romanu* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Zagreb, 1999, bilj. na str. 130)

¹⁴² Vidi: Ivaštinović, J.: *Janko Polić-Kamov kao romanopisac*, "Republika", XI/1955, 9, str. 718-723, i Ivaštinović, J.: *Osvrt na jezik u djelima Janka Polića Kamova*, "Jezik", III/1954, 2, str. 46-51,

¹⁴³ Vidi: Gjurgjan, Lj.: *Kamov i rani Joyce*, HFD, Zagreb, 1984.

¹⁴⁴ Vidi: Bačić-Karković, D.: *Križa obitelji u novijem hrvatskom romanu* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Zagreb, 1999, i Bačić-Karković, D.: *Tragom jedne paralele: Isušena kaljuža i Maldororova pjevanja*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, str. 14-24.

će taj romaneskni diskurs podvrći minucioznoj strukturalno-semiotičkoj analizi,¹⁴⁵ a M. Machiedo će razmotriti Kamovljevu položaj između avangardnog proboja i postmodernističkog duha.¹⁴⁶ Jedna od najcjelovitijih studija o Kamovu svakako je ona D. Gašparovića *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*¹⁴⁷ u kojoj se roman nadaje kao produkt cjelokupnog piščevog opusa, pa se i motri kao *jedno od literarnih čvorišta njegove egzistencije*. Nema povijesti hrvatske književnosti koja se ne dotiče Kamovljeva opusa - i M. Šicel i I. Frangeš i D. Jelčić¹⁴⁸ pišu o njemu, kao i K. Nemeč u *Povijesti hrvatskog romana*.¹⁴⁹ I nijedan kritički ogled o avangardnim kretanjima u hrvatskoj književnosti ne može zaobići njegovo djelo - G. Slabinac ga elaborira motreći žanrovski sustav hrvatske avangarde, a V. Žmegač ga povezuje s ekspresionističkim kretanjima u domaćoj književnosti.¹⁵⁰ Povodom raznih obljetnica velik je broj raznorodnih napisa brojnih autora o Kamovu ugledao svjetlo dana. I Rijeka će, taj rodni grad Hodača, u nekoliko navrata podsjećati na svoga slavnog sugrađanina.¹⁵¹

Miroslav Šicel, motreći razdoblje hrvatske književne moderne, izdvaja Janka Polića Kamova kao najizrazitijeg avangardistu, kao beskompromisnog protivnika građanskih i malograđanskih ustajalnih moralnih i društvenih normi i konvencija, kao buntovnika i rušitelja svih građanskih mitova i legendi. Zasebno poglavlje u knjizi *Povijest hrvatske književnosti 5 – Hrvatska moderna pod nazivom Prijelaz u avangardu*¹⁵² posvećeno je upravo prodoru tih novih poetskih strujanja,¹⁵³ tih avangardnih htijenja u hrvatsku književnost. Za to će avangardno

¹⁴⁵ Vidi: Milanja, C.: *Uvod u "Isušenu kaljužu" Janka Polića Kamova*, "Republika", XXXVI/1980, 7-8, str. 658-670. i Milanja, C.: *Roman kao autobiografija*, "Republika", XXXVII/1981, 5-6, str. 454-475.

¹⁴⁶ Vidi: Machiedo, V.: *Prema semiotičkom čitanju Fabriovih pripovijedaka*, "Kolo", 1991, 1-2, 81-90.

¹⁴⁷ Vidi: Gašparović, D.: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, Cekade, Zagreb, 1988.

¹⁴⁸ Vidi: Šicel, M.: *Povijest hrvatske književnosti*, *Književnost moderne*, knj. 5, Liber-Mladost, Zagreb, 1978; Šicel, M.: *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb, 21997; Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987; Jelčić, D.: *Povijest hrvatske književnosti (Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne)*, Naklada P.I.P. Pavičić, Zagreb, 1997.

¹⁴⁹ Vidi: Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana I*, Znanje, Zagreb, 1994.

¹⁵⁰ Vidi Slabinac, G.: *Hrvatska književna avangarda (Poetika i žanrovski sistem)*, AC, Zagreb, 1988; Žmegač, V.: *O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti*, u: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima – od narodnog preporoda k našim danima*, Liber, Zagreb, 1970.

¹⁵¹ Tako će i prvo izdanje njegovih sabranih djela biti objavljeno 1957. godine (Otokar Keršovani), kao i drugo 2001. (Izdavački centar Rijeka) upravo u njoj. Iz Rijeke će i poteći inicijativa za prijevod njegove novele *Sloboda* na engleski jezik, u riječkim će znanstvenim časopisima dva puta biti objavljuvan tematski broj posvećen Kamovu. Prvi put u "Dometima" 1985. godine, te u "Književnoj Rijeci" 2000. godine. Izdavačka će kuća Adamić objaviti i magistarsku radnju Bekim Sejranovića koji djeluje u norveškom slavističkom krugu. Na riječkim će se ulicama i igrati predstava *Hodač*, a na sakupljalištu mladih ispred hotela *Kontinental* nehaljno će statua Kamova motriti dnevna zbivanja. Trajno je prisutan u svom gradu kao i u hrvatskoj književnosti.

¹⁵² Kritičar tvrdi da u doba koegzistencije raznovrsnih stilova, od *romantičarsko-realističkih i realističko-naturalističkih do simbolističkih i secesionističko-impresionističkih (...)* posebno je značajna prisutnost i avangardnih književnih tendencija i obilježja u pojedinim ostvarenjima, a ponekad i cijelim ciklusima, barem kod nekih stvaralaca iz ove epohe. (Šicel, M.: *Povijest hrvatske književnosti*, *Književnost moderne*, knj. 5, Liber-Mladost, Zagreb, 1978, str. 345)

¹⁵³ Te su novine evidentne već u nekim fragmentima Kovačićeva romana *U registraturi*, u *Janku Borislaviću* K. Š. Gajskog, u prozama J. Leskovara, te u Matoševim novelama i poemi *Mōra*. Kao temeljna konstitutivna odrednica avangardnost se javlja u dijelu opusa Frana Galovića (pripovjedni i dramski opus), u novelama J. Baričevića, u romanima *Karikature* i *Laž* M. Radoševića i R. Kolarića Kišura, te u poetskom, proznom i dramskom diskursu

shvaćanje književnosti Šicel utvrditi da se manifestira kao *totalno negiranje tradicionalizma*, kao ostvarivanje *asocijativnog načela motivacije* djela, unošenje novih sintaktičkih odnosa, simultanosti misli i osjećaja... Indikativno je da je kritičar naslutio pokušaj te poetike za *oslikavanjem jedne potpuno iskrivljene slike svijeta viđenog i doživljenog samo u fragmentima*. Upravo je fragment, krhotina kao poetska ikona temeljna karakteristika kako avangardne književnosti/umjetnosti, tako i suvremenog nam umjetničkog stvaranja, napominjem. Za Kamovljevu će poeziju, ali i prozu i dramu utvrditi da će se njihova modernost očitovati u novim strukturalnim i kompozicijskim zahvatima.¹⁵⁴ Šicel smatra da je u poeziji Kamov *pokazao da je u biti analitička ličnost, predodređena zapravo za stvaranje u prozno-dramskim strukturama*.¹⁵⁵ Zanimljivo je da će svoje razmatranje o romanu *Isušena kaljuža* Šicel ograničiti samo na njegovu usporedbu s novelistikom, ponovno upućujući na fragmentarnost (svojevrсни *eseji*), autobiografski moment (*ispovjednost*) i kompozicijsku organizaciju utemeljenu na asocijativnom nizanju dijelova, čak zasebnih novelističkih epizoda, ironiju i poštivanje kanona *estetike rugobe*.

Svaka je povijest hrvatske književnosti nepotpuna bez osvrt na život i djelo Janka Polića Kamova, pa će i Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti* oslikati i njegov lik.¹⁵⁶ Za nj je Kamov, taj sljedbenik Kovačićev i Kranjčevićev, taj *antiromantični romantik* – protoavangardist – i to ne samo u uvjetima hrvatske književnosti s arnoldovsko-hranilovićevskom idilom/vrazovsko-šenoinskom arkadijskom slikom Hrvatske, nego i u evropskim okvirima. Da bi pokazao modernost Kamovljeva diskursa, Frangeš uspoređuje Kovačićev roman *U registraturi s Isušenom kaljužom: Kao i "registratura", i "kaljuža" je, s jedne strane, stanje; s druge strane, ona je "kip" domovine, kako ga vidi šenoinskih obzira oslobođeni matoševac (upravo nastavljač onoga "drugoga" Matoša, iz Móre)*.¹⁵⁷ Ti romani, motreni kao *signum novuma*, dijametralno su suprotni: *U registraturi* je objektivna metafora, a *Isušena kaljuža* je psihološka metafora. Dakle Kovačić u svom romanu nastoji Zagreb i Hrvatsku svoga vremena prikazati opisno, *izvana*, a Kamov to čini *iznutra*, opisujući gibanja psihe svoga junaka. I kao što će Kovačić autobiografski progovoriti kroz Kičmanovića, i Kamov će na isti način živjeti u Toplaku, bit će njegovo *Ja* kojeg će se junak na kraju romana odreći. Kovačić, slikajući razvoj hrvatske (polu)inteligencije,

Janka Polića Kamova, tvrdi Šicel. (Vidi: Šicel, M.: *Povijest hrvatske književnosti, Književnost moderne*, knj. 5., Liber-Mladost, Zagreb, 1978)

¹⁵⁴ Navodi digresije i komentare kao osnove novela, ubacivanje novih radnji, simultanost događanja, izostajanje fabule u klasičnom smislu, prevlast unutarnjeg monologa i autorova komentara u obliku napomene te junaka koji redovito podliježu psihozi straha i u trajnom su sukobu s društvenom sredinom.

¹⁵⁵ Šicel, M.: *Povijest hrvatske književnosti, Književnost moderne*, knj. 5. Liber-Mladost, Zagreb, 1978, str. 352.

¹⁵⁶ Kaže: *vitki (je), nježni Kamov, neočekivano nosio sav moderni pakao u sebi!*" (270) ili *"Krut, nevozan, oporan, nenogdan, s neočekivanom hrabrošću da u provnicijalnoj sredini stavi na diskusiju sve: i nacionalne mitove, i ostaljeni moral, i međuljudske odnose, i sakrosanctnu hrvatsku književnost.* (Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987, str. 271)

¹⁵⁷ Isto, str. 273.

domovinu proživljava *na vlastitim leđima*, a Kamov, opisujući sazrijevanje umjetnika, domovinu prikazuje kao duševno stanje koje se ne da prevladati. I dok *U registraturi* na koncu plamen nemilosrdno guta sve, u *Isušenoj kaljuži* dolazi do sloma junaka koji će se odreći vlastitog *Ja*. Time Kamovljev roman anticipira književnost apsurda. Konačan rezultat Kamovljeve vizije života je kaos, kaos kojemu je jedini prikladan izraz lomljenje strukture, dakle, kaos izražen kaosom.¹⁵⁸ Odatle i estetika ružnoće, iznošenje *građe žive, realne, sirove do okrutnosti*, iznošenje *istine, sramotne i gadne*. Tako poetski nadahnuto zbori Frangeš o toj *prijelomnoj pojavi hrvatske književnosti*, o Kamovu.

Stanko Lasić, nudeći skicu razvoja primarne narativne sintagmatike u hrvatskoj romanesknoj prozi u djelu *Problemi narativne strukture*,¹⁵⁹ smatra da se šenoinski narativni model prevladava tek u razdoblju djelovanja Donadinija, Begovića, ranog Cesarca u vidu frontalnog suočavanja s tradicijom, iako ti pisci nemaju razrađenu svijest o svom pokušaju i o potrebi da se eksperiment dovede do kraja, osim Krleže koji uporno traži novu primarnu narativnu sintagmatsku vrstu. U takvoj dijakronijskoj perspektivi on proglašava *Isušenu kaljužu najvažnijim datumom u procesu "uzdrnavanja" šenoinske norme romana*¹⁶⁰ Lasić u *Isušenoj kaljuži* uočava dva postupka strukturiranja rečenice putem kojih se minira njezina homogenost: *tsjeckani homogeni paragraf koji Kamov dovodi do ruba njegova identitea (do ruba smirene harmonije)(...), a koji se onda može lako sjediniti u jednoj rečenici – kompleksnoj periodi – čiji se dijelovi "kristaliziraju" u nekoliko centara*.¹⁶¹ Oba ova postupka jasno odražavaju doživljajnu strukturu svijesti i razmrvljenost koja nastaje gubitkom životnog određenja. Takva je narativna struktura odraz viđenja svijeta. Pojedinačni će odlomak biti do kraja disperziran i u njemu izostaje selektivna montaža asocijacija kojima bi se prikazao razvoj jedne svijesti. Utemeljen je on na iracionalnoj asocijativnoj igri. Tim je narativnim diskursom Kamov dakle razorio harmoničnu strukturu i postavio temelje za razvoj disperzivnog diskursa. Iako je roman objavljen tek 1957. godine, pa je time i izgubio prvenstvo, ipak je i u doba svoga objavljivanja, pola stoljeća nakon svoga nastanka, pomogao onoj tendenciji u suvremenom hrvatskom romanu koja

¹⁵⁸ Vidi: Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987, str. 273-274.

¹⁵⁹ Kritičar tvrdi da je A. Šenoa opsjednut čistom homogenom naracijom/diskursom, a u razdoblju hrvatske moderne uočava raznovrsna eksperimentiranja (i disperzivne fraze i kompleksne periode) koje se javljaju u još dominantnom homogenom paragrafu. Iako šenoinski model naracije uslijed Matoševog, Leskovarovog i Nehajevog pisma gubi fabulatvnu strogost, tematsku didaktičnost i stilsku prozirnost, prevladavaju i dalje principi mjere, sklada i simetrije. Efekt takvog narativnog paragrafa Lasić opisuje: *Rečenično kretanje metodički je postupno: nijedne skice, nijednog prvog koraka, nijednog zastrašujućeg pitanja, nijedne sumnje – sve sama jasnoća i uživanje u sebi. Raznolikost, digresije, meditacije, prafraze, nagomilavanja, ali sve to s krajnjim ciljem koji se vraća početku: učvršćivanje homogenosti. To je proza Reda i Sistema, a ne Pitanja i Anarhije. Struktura je nadvladala sadržaj.* (Lasić, S.: *Problemi narativne strukture*, Liber, Zagreb, 1977, str. 115)

¹⁶⁰ Lasić, S.: *Autobiografski zapisi*, Globus, Zagreb, 2000, str. 320.

¹⁶¹ Lasić, S.: *Problemi narativne strukture*, Liber, Zagreb, 1977, str. 116-117.

je kontinuirano razbijala prevlast harmoničnog diskursa, naročito njegovog realističkog modela. Kamov, *jedini pisac tog razdoblja koji je radikalno i frontalno napao harmonični diskurs, i to u ime principa disperzije*, kako kaže Lasić,¹⁶² svoju umjetnost¹⁶³ temelji na principu bezobzirne umjetnosti, principu estetike ružnoće. Odatle u njegovoj naraciji i ironija, paradoksi, groteska, blasfemična metaforičnost, esejistička analitičnost, odatle i defabularizacija, nepoštivanje zakonitosti temporaliteta, eliptičnost i nedorečenost, nagomilavanja, *abnormalni* aktanti. Sve je to moglo postati dijelom njegove proze samo zato što je ona i poimana kao apsolutna sloboda: sve može i mora biti izvrnuto, ogoljeno do same srži. Takva je disperzirana proza strašila i odbijala, pa je hrvatska književna kritika, koja se dugo razvijala u pozitivističkoj deskripciji i estetizirajućoj valorizaciji, nije mogla valjano ocijeniti ulogu *Isušene kaljuže* u nacionalnoj književnosti, primjećuje Lasić.

Gordana Slabinac će u svojoj raspravi o poetici i žanrovskom sistemu hrvatske književne avangarde pod nazivom *Hrvatska književna avangarda* opus Janka Polića Kamova motriti kao prvi izrazito avangardno orijentirani hrvatski literarni diskurs s izrazitim načelom drugačijeg književnog razmišljanja koji je nastao u ranim desetim godinama 20. st. Promotrit će¹⁶⁴ njegove karakteristike i na planu eksplicitnih i implicitnih odrednica, zatim u njegovoj poeziji, prozi (roman i lakrdije) i dramama, naglašavajući da je on već izborom svog književnog pseudonima - u kojem čitamo i *program* njegova djela, tj. program otpadništva - podcrtao svoju nepripadnost ikakvoj književnoj grupaciji. Zanosio se Kamov idejama tipičnim za avangardno poimanje svijeta i literature.¹⁶⁵

Kamovljeva svijest o umjetnosti kao životu i životu kao umjetnosti bliska je idealu avangardističke doktrine, pa će se njegovo lakrdijaštvo - sinteza svih naših ideala, pregnuća, domovine i intelekta - nametnuti kao okosnica bitno novog svjetonazora i glavna odrednica

¹⁶² Lasić, S.: *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914.-1924.)*, Globus, Zagreb, 1987, str. 20.

¹⁶³ Kamovljeva je umjetnost ona u kojoj harmonični diskurs predstavlja temeljnu sastavnicu hrvatskog moralnog kodeksa koji Kamov mrzi iz dna duše jer on za njega simbolizira policajca i cenzora usmjerenog protiv osnovne vrijednosti čovjeka, dakle stegu nametnutu od društva prema individui, norme koje guše svaku individualnu slobodu.

¹⁶⁴ Kritičarka će krenuti od Matoševe percepcije Kamovljeva djela jer je on anticipirao neke važne aporijske komponente kasnijih literarnih preokupacija, među kojima je najvažnije Kamovljevo *bježanje od sebe* koje Matoš nalazi u stilu Kamovljeva života (odlazak u Barcelonu s namjerom aktivnog djelovanja u naprednu mijenjanju zastarjelih društvenih struktura) i pisanja (nastojanje za mijenjanjem navika književne recepcije, pjesničkog jezika i literarne forme). (Vidi: Slabinac, G.: *Hrvatska književna avangarda (Poetika i žanrovski sistem)*, AC, Zagreb, 1988, str. 69-73)

¹⁶⁵ Navodi da se zanosio doktrinom tipičnom za avangardni aporijski elitizam kojega je vodeće načelo njegov antipod, tj. antielitizam. Taj zanos treba tumačiti s aspekta scijentističkog idealizma i vjere u mit tehnicističke civilizacije, a ne kroz prizmu pozitivističke doktrine na kojoj su se zasnivale naturalističke i verističke (dakako i realističke) književne orijetacije. Time je Kamov anticipirao i neke formule marinetijevskog futurizma (*simetička umjetnost*), a u kritici je već dokazano da u njegovu opusu ima nekih temeljnih postavki ekspresionizma. Romantičarski mit o prirodi sada je zamijenjen mitom o znanosti. Avangarda se služi metaforičkim potencijalom mita o znanosti, a istovremeno svoje umijeće slikovita oblikovanja napaja na izvoru precivilizacijskih kultura, što je evidentno i u djelu Kamova u kojem koegzistiraju i biblijska i tehnicistička orijetacija. (Vidi: Isto, str. 96-101)

njegove književne prakse. Osnovno uvjerenje te nove poetike zasniva se na tjeskobi, toj *greški srca* (izraz je Kamovljevi) koja je u perspektivi avangardne poetike vezana uz poetiku novog. *Lakrdijaštvo* ujedinjuje područje instinkta i kulture (na koja je područja Kamov, inače naivno, razdjelio psihologiju čovječanstva) u amalgam paranoidne psihologije modernoga, hipersenzibilnog individuuma.¹⁶⁶

Utvrdivši da se žanrovski sustav avangarde oslanja na književne forme, čija se osnovna dinamičnost očituje u težnji da prekorače grance vlastitih modela i da relativnom samostalnošću svojih dijelova ostvare bližu vezanost uz izvanknjiževnu zbilju, Slabinac ističe da je Kamovljevi roman *Isušena kaljuža* upravo takvo djelo. U toj općoj konfuziji žanrova koja je zahvatila avangardnu evropsku književnu scenu, pa tako i našu, Kamovljevi roman tipičan je primjer antiestetičke formulacije s naglašeno šokirajućom funkcijom koja je postala poetičkom dominantom cijele strukture. Komentira i trodijelnu kompoziciju djela, ali i položaj pripovjedača u djelu. Utopijski projekt nihilističke formulacije s kraja romana, kritičarka tumači u kontekstu avangardističke poetike. Iskorištavajući semantičku elastičnost jedne tradicijske formule, Kamov je etape duhovne spoznaje i samospoznaje – iskušenje, očišćenje i uzvišenje – podredio senzibilitetu krute modernosti. Kroz perverziju, incest, bolest, alkohol, seksualnost, sadizam, destruktivnost i anarhiju dolazi se do samospoznaje o rascijepljenosti vlastita bića u svijetu bez čvrsta uporišta i ustaljenih vrijednosti.

Isušena kaljuža je dakle vrst *Bildungsromana* s negativnom bilancom, a logika apsurdna koju razvija i tumači Arsen, nakon što smo iščitali egzistencijalističke pisce, ima unekoliko značenje prethodnice, tvrdi Slabinac i zaključuje da bi se taj roman mogao usporediti s Rielkovim *Zapisima Maltea Lauridsa Briggea*, pa i s Krležinim *Povratkom Filipa Latinovicza*. To je i antiroman; prva *defabulativna, analitička, antiimaginativna i antiiluzionistička* proza u nas, model romana koji će kasnije varirati pisci kao Krleža, Marinković, Novak...

Cvjetko Milanja u *Uvodu u "Isušenu kaljužu" Janka Polića Kamova* situira se Kamovljevi opus u evoluciji hrvatskoga književnog diskursa¹⁶⁷ i tvrdi da se on u korpusu hrvatske književnosti izdvaja po svojoj fundamentalnoj kontestaciji *same te tradicije, kulture, književnosti u kojoj je djelovao*.¹⁶⁸ Milanja tvrdi da je Kamovljevi osebujni književni projekt ostao neostvaren dokraja na planu izričaja (roman se doimlje isforsirano, fragmentarno, obilježen

¹⁶⁶ U tom spoju divljega, primitivnoga, predecivilizacijskoga i kulturnoga, osjetljivoga, rafiniranoga Slabinac iščitava temeljne aporijske dimenzije cjelokupne avangarde. (Vidi: Slabinac, G.: *Hrvatska književna avangarda (Poetika i žanrovski sistem)*, AC, Zagreb, 1988, str. 96-101)

¹⁶⁷ Predstavlja ga kao evolucijsku etapu između Kranjčevića i Krleže s obzirom na tematski plan i strukturu literarnog diskursa, tj. između Kovačića i Krleže s obzirom na tretiranje individualiteta: Kovačić portretira *izvana*, a Kamov *unutra*. (Vidi: Milanja, C.: *Uvod u "Isušenu kaljužu" Janka Polića Kamova*, "Republika", XXXVI/1980, 7.-8. str. 658-670)

¹⁶⁸ Isto, str. 659.

je žurnalističkim nabacivanjem, kao sirovina koja nije dostatno razrađena), a ne na razini romana kao završna totaliteta. Za taj će diskurs utvrditi da ga se može motriti kao svojevrsan amalgam tipa genetičko-psihološkog romana,¹⁶⁹ kao tematski roman, ali ne i kao tip fenotipskog romana. Analizira i lik glavnog junaka koji se udvaja.

Osporavanje i *anarhičnost* su temeljne odrednice Kamovljeva romanesknog diskursa, pa posebno ističe važnost prvog stupnja osporavanja, tj. defabuliranje. I dalje: *I upravo na razini defabuliranja, daleko bolje nego na razini usitnjenih mikrostruktura, kao npr. razini sintakse, narativnog paragrafa, aspektu pripovjedača itd., razini dakle kompozicije (odnosu fabule i sižea, odnosu vremena), Kamovljeva analitička proza kuša izraziti fluidnost, iracionalnost egzistencije, "ludost" i "sumanutost" njezina traganja. U tom smislu kompozicija, kao označitelj, izvanredno pogađa označeno, autorovu (Kamovljevu) namjeru.*¹⁷⁰ Takvom romanesknom formom Kamov je želio izraziti Arsena kao osporavatelja, što je značilo svojevrsno zarobljenje. Kamov je nastojao stvoriti *antinarativni disperzivni roman (vremenskog diskontinuiteta i diskurzivne nekoherentnosti) koji tendira rasapu diskurzivnosti uopće kao diskurzivnosti (i narativna oblika, govorenja posebno), kao utopijske nemoći u mundanoj strukturi ljudskog horizonta*, tvrdi Milanja. Narativna je faktura, dakle, posljedica Kamovljeve želje da izrazi unutarnji svijet svoga antijunaka. *Realistički i naturalistički koncept pisanja zamjenjuje psihoanalitičko poniranje u podsvjesne predjele Arsenove psihe tako da u romanesknu narativnu strukturu ulazi element mikroanalize.*¹⁷¹ Upozorava na samosvijest tog romana, o kojoj će još biti riječi pri interpretaciji autoreferencijalnih postupaka u djelu.

U svom će drugom napisu *Roman kao autobiografija* C. Milanja *Isušenu kaljužu* koja je nastala do 1910. godine postaviti uz bok tzv. *analitičkim romanima* ili *romanima tijeka svijesti*, romanima unutrašnjeg monologa, koji, po mišljenju L. Edela nastaju između 1913. i 1915. godine i koji su nastojali izraziti protok svijesti (autobiografske ili ne) kao nutarnju kvalitetu bića. Svjestan činjenice da je roman u velikoj mjeri crpio građu iz *autoanalitike samoga autora*, Milanja kao svoje metološko polazište ističe razmatranje romana kao teksta, pa mu se Kamovljevo pismo otkiva kao potpuni *izraz* smisla prebivanja. Taj će se *biografski* roman i završiti kad potroši i materijal i autora, čak će implicirati i smrt svog pisca i smrt svog materijala.

¹⁶⁹ Zaključuje naime da je *Isušena kaljuža* genetički roman s naglašenim temporalitetom u smislu predočavanja oblika i tijeka svijesti, modusa i međusobne sveze, partikularnih negacija unutar same subjektive svijesti kao i negacije *ostatka svijeta* od strane subjekta/individue s jakim inherentnim i konstitutivnim osporavateljskim elementom. Razmrvljenost, segmentacija strukture, i radnje i naracije, i zgođe/(hi)storije, i vremena bitno je oponirajući konstituens pokušaju tradicijskog cementiranja trenutne sinkronije. (Vidi: Vidi: Milanja, C.: *Uvod u "Isušenu kaljužu"* Janka Polića Kamova, "Republika", XXXVI/1980. 7.-8, str. 658-670)

¹⁷⁰ Isto, str. 664.

¹⁷¹ Isto, str. 662.

Slijedom rečenoga, i operacija razdvajanja građanske osobnosti (Janko Polić) od umjetničke (Kamov) iskazuje Kamovljevu prosvjed, ali i status književne prakse unutar hrvatskog društva.¹⁷²

Isušena kaljuža izbjegava načela harmonične totalizacije teksta, pa se u tom biografskom pismu motre Polić-Kamov-Arsen kao jedno, a zanimjive su kritičarove opservacije o naslovu romana, njegovo motrenje umetnutih priča u roman kao hermeneutičkih mjesta u tekstu. Kao temeljna načela organizacije u *Isušenoj kaljuži* kritičar uočava i dualizam dobra i zla,¹⁷³ te dualizam prirode i kulture.

Svako bi govorenje o Kamovljevu djelu pa i o njegovu romanu *Isušena kaljuža* bilo nepotpuno bez upućivanja i problematiziranja autorova odnosa prema avangardi,¹⁷⁴ pa zaključuje da se Kamov nadaje kao avangardni pisac *par excellenc*.

Kamov je spoznao da mu kaotičan, neurasteničan i fragmentaran rukopis ne može pomoći u revolucioniranju povijesne scene s njezinim kulturološkim omeđenjima. Milanja tvrdi da je ideja matematičke književnosti vizionarnija od ideje zaumnog jezika u ruskih formalista, i da je njome Kamov bar djelomično htio razbiti ideju totaliteta, shvaćanje okvira, ideju knjige, ideju nadređenosti...¹⁷⁵ Kao da je tim matematičkim pismom želio uništiti cijeli svijet sa svim njegovim poretkom. No kritičar se pita kako bi Kamov pisao da je poživio, bi li uopće pisao?

Krešimir Nemeč u *Povijesti hrvatskog romana (od 1900.-1945. godine)* sustavan će napisati o tom jedinom romanu Janka Polića Kamova smjestiti u dio knjige koji govori o romanu u razdoblju moderne, točnije u poglavlje pod nazivom *Snage inovacije* uz osvrt na romaneskni diskurs R. Kolarića Kišura, M. Cihlara Nehajeva, I. Kozarca, D. Šimunovića, F. Galovića, i slabo poznatog M. Radoševića. *Isušena kaljuža* označava radikalni prekid na svim strukturnim razinama s šenoinskom narativnom tradicijom. *Slučaj je Isušene kaljuže* specifičan: zbog kasnog

¹⁷² U tom smislu i njegovo preuzimanje pseudonima Kamov, koje se dotada motrilo u smislu isključivo s biblijskog parafraziranja, Milanja motri kao njegovu težnju da se začine i *potvrđuje* gestom pisanja, grafogestualnošću. Iščitava i važnost u prijelazu s imena na pseudonim i istodobno potpisivanje svojih djela s Janko Polić Kamov, iako je u pismu bratu naveo da za javnost ostaje Kamov. (Vidi: Milanja, C.: *Roman kao autobiografija*, "Republika", XXXVII/1981, 5-6, str. 454-475)

¹⁷³ Razmatrajući dualizam dobra i zla i naglašavajući da su oni *čisti entiteti*, Milanja tvrdi da su njihova dva metaforička vrha, luna (mjesec) – leitmotiv u narativnom diskursu *Isušene kaljuže* – i dno, kaljuža, izokrenuti kao metafore. Luna, taj tradicijski trubadurski, stilizacijski, secesionistički rekvizit dobra iskazuje se kao neplodan i sterilan, a dno kao fekalna scena pisanja nameće se kao anarhično pisanje, kao izraz revolucionarne egzistencije i revolucionarnog književna pisanja. Taj će dualizam promotriti i na kompozicijskom planu: dno (*Na dnu*) se tako javlja kao življenje tradicije, točnije življenje negacije tradicije, šir (*U šir*) postaje pokušajem življenja osporavane tradicije, a vis (*U vis*) postaje obrnuto dno Arsena/Kamovljeva života kao osporavanje. Ono predstavlja kraj njegove egzistencijalne prakse i tekstualne označiteljske prakse kao proizvodnje tijela/teksta/knjige, tvrdi Milanja i kaže: *Metaforički stožac obrnuti je semantički stožac*. (Isto, str. 467)

¹⁷⁴ Analizira odlike avangarde (aktivizam, antagonizam, nihilizam, agonizam, osporavanje, dehijarhizacija...) i njihovu zastupljenost u romanu. Njegovo je djelo avangardno u smislu otvorenosti književnih struktura, u smislu negiranja *totalitarne* u simplificiranu smislu mimetičke i podraživačke umjetnosti, umjetnosti harmonije i stilizacije, a djelo *Isušena kaljuža* nastaje kao proizvod trenutka u kojem se umjetnost iskušavala i promišljala kao djelatanost koja o sebi misli i koja o sebi zna misliti, čak i s povijesna stajališta, a da samu sebe pritom shvaća kao tekstualnu označiteljsku praksu pisanja. (Vidi: Isto, str. 468-472)

¹⁷⁵ Vidi: Isto, str. 473.

tiskanja (napisana između 1906. i 1909. godine, te je objavljen tek 1957. godine) roman nije odigrao ulogu koja mu pripada i navodi inovacije koje on unosi kako na tematskom,¹⁷⁶ tako i na izražajnom planu.¹⁷⁷

Svjetonazor glavnog junaka Arsena Toplaka počiva na ničeanskom prevrednovanju tradicionalnih vrijedosti (obitelj, domovina, religija), pa će i njegovo djelovanje u romanu biti radikalno i obilježeno težnjom za samouništenjem, nihilističko. Zbog tog naglašavanja junakova duhovnog razvoja, inzistiranja na procesima koji dovode do njegove samospoznaje i sagledavanja vlastite uloge u društvu, Nemeć ovaj roman uvrštava (kao i Slabinac, Gjurgjan, Bačić-Karković) u tip odgojnog romana.

Na izvedbenom planu romana uočava brojne novosti u izražavanju kaosa kaosom.¹⁷⁸ Kritičar se dotiče i autoreferencijalnosti¹⁷⁹ i te autoreferencijalne osvrte romana o sebi na tragu snažne angloameričke kritičke misli imenuje kao *iskazi metafikcionalnog karaktera*, o čemu će još biti riječi pri analizi autoreferencijalnih postupaka u romanu *Isušena kaljuža*.

Upravo će originalnost plana izraza ponukati Nemeća da se još jednom osvrne na Kamovljev roman. U studiji *Inovativni postupci u Isušenoj kaljuži J. P. Kamova* se bavi, kako navodi, *samo planom iskaza, tj. narativnom gramatikom i tehnologijom Isušene kaljuže jer je sadržajna, tematska razina Kamovljeva romana u hrvatskoj književnoj historiografiji već dovoljno osvijetljena*.¹⁸⁰

Taj je antiroman u hrvatskoj književnosti nastao u okrilju hrvatske moderne (kojemu, doduše, tek uvjetno pripada), za čije će romaneskno stvaralaštvo Nemeć utvrditi da se - iako se

¹⁷⁶ Na tematskom je planu, tvrdi Nemeć, *Isušena kaljuža* napustila romantične slike hrvatske prošlosti (i sadašnjosti) stvarane *argumentima srca i osjećaja* i stvorila je diskurs utemeljen na logici apsurda, prepun bizarnih i grotesknih slika, diskurs u kojemu se tematizira *blasfemija, seksualne perverzije, incest, psihičke aberacije, alkoholizam, fiziološke manifestacije*, diskurs koji ne podliježe *autocezuri niti moralnim restrikcijama*, diskurs u kojem se osjeća *duh antifilistarskog revolta*, izgrađen na *reprezentativnim paradoksima modernističkog mentaliteta početkom dvadesetog stoljeća*. (Vidi: Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana I*, Znanje, Zagreb, 1994, str. 61)

¹⁷⁷ Navedenoj tematskoj usmjerenosti na stilskom planu je odgovarala uspostavljena antiestetika koja se očituje u uporabi *turpizama, paradoksa, ironijskih obrata*, prenaplaćavaju se *opisi seksualnih prizora, sklonosti prema svemu što je bolesno i nakazno*, negira se *kanon pristojnog govora i stilske kurtoazije*, njeguje se *antiljepota, psovački patos, huljenje, bunt* te *"forsirani opisi drastičnih strana čovjekove tjelesnosti*. (Vidi: Isto, str. 62)

¹⁷⁸ U njegovo se narativno tkivo, kaže Nemeć, unose različiti tipovi diskursa, koriste se tehnike segmentiranja i montaže pa se narativni slijed nerijetko prekida fragmentima i interpolacijama kao što su naprimjer, dnevnički zapisi, esejistički pasaži, feljtonski zapisi, crtice, samostalne novelističke cjeline i pjesma u prozi, diskurzivni dijelovi (rasprave, teorije), tablice; razara se kauzalnost, negiraju se načela kronologije i sukcesije. Diskurs disarmonije i antiljepote. (Vidi: Isto.)

¹⁷⁹ I u članku *Inovativni postupci u Isušenoj kaljuži J. P. Kamova* upozorava da su u Kamovljevu narativnom diskursu *brojni eksplicitni metaliterarni iskazi i komentari u romanu u kojemu se razmatra vlastita autorska poetika i u kojima je nastajući tekst postao odmah i objektom samotumačenja*. (Nemeć, K.: *Inovativni postupci u Isušenoj kaljuži J. P. Kamova u: Dani hrvatskog kazališta (Književost i kazalište hrvatske moderne – bilanca stoljeća)*, Čakavski sabor, Zagreb-Split, 2001, str. 231) i citira neke autotemtske iskaze, Nabraja on i ilustrira citatima iz *Isušene kaljuže brojne oblike kojima Kamov ironično razara tradicionalni narativni iluzionizam čime se upozorava na procesualnost prakse pisanja, ali i na konceptualnu prirodu teksta kao njezina finalnog proizvoda*. (Isto, str. 232)

¹⁸⁰ Kao i te opaske on tematizira pojave autoreferencijalnosti u ovom romanu.

¹⁸¹ Isto, str. 230.

osjećaju novine na tematskom planu - ne usuđuje upustiti u *isprobavanje novih mogućnosti literarnog govora*, tj. da su *eksperimenti i inovacije na planu narativnog diskursa i tehnike rjeđi i suzdržaniji*. U uvodu tog članka *Isušenu kaljužu* uspoređuje kao fragmentarnu autobiografiju s Rilkeovim *Zapiscima Maltea Lauridsa Briggea* iz 1910, podsjeća na radnju Lj. Gjurgjan koja je, uspoređujući *Isušenu kaljužu* s Joyceim *Portretom mladog umjetnika*, napisanim 1914, a objavljenim 1916. godine pokazala da su Kamovljeva inovativna rješenja i radikalnija i avangardija, iako ne umjetnički sugestivnija, a navodi i mogućnost uspostavljanja i nekih drugih paralela kao što su s Proustovim *Putom k Swanu* iz 1913. godine, Joyceovim *Uliksom* iz 1922. godine, Dos Passosovim *Manhattan Transfer-om* iz 1925. godine.¹⁸¹

U *Isušenoj kaljuži*, tom istinskom avangardističkom djelu, prisutna je inverzija estetskih vrijednosti: *Lijepo postaje ružno, ružno ostaje lijepo /.../*, pa će nakon upozorenja na Kamovljev istup protiv Đalskijevih riječi: *Istina, pravda i ljepota*, kritičar sustavno pristupiti izgradnji kataloga Kamovljevih inovacija.¹⁸² *Isušenu kaljužu* će definirati kao *fresku mikrostrukturnih sličica i disparatnih denotata koji se nižu bez vremenskih ili uzročno-posljedičnih veza*.

Arsenovo opiranje prema svemu što ima (čvrst) oblik dovest će do potpune disperzije i rasapa diskursa u težnji za matematičkim jezikom, pa će, kao i život, i pisanje biti trošenje. Parafrazirajući Asenove riječi *Jer ja – nisam ja*, Nemeć će vrlo efektno zaključiti svoju studiju o Kamovljevu romanu *Isušena kaljuža: Jer roman – više nije roman!*¹⁸³

Darko Gašparović u cjelovitoj i obimnoj studiji *Kamov, apsurd, anarhija, groteska* analizira cjelokupni književni opus Janka Polića Kamova. U uvodnom dijelu knjige pod nazivom *Apsurd, anarhija, groteskno* teorijski osvjetljava dane pojmove te se u poglavlju *Groteskno u književnosti hrvatske moderne* upušta u književno-povijesni pregled te pojave i njezinih dosega u domicilnoj književnosti. Naslovi su njegovih studija o Kamovljevoj poeziji, novelistici, romanu i dramama znakoviti: *Od psovke do skepse, Lakrdijaš i smrt, Ironijska sinteza, Od iskona ka ishodu*. Ovom prilikom detaljnije prikazujem, shodno temi ovoga rada, dio njegove knjige koji se bavi romanom *Isušena kaljuža*.

¹⁸¹ Vidi: Nemeć, K.: *Inovativni postupci u Isušenoj kaljuži J. P. Kamova u: Dani hvarskog kazališta (Književost i kazalište hrvatske moderne – bilanca stoljeća)*. Čakavski sabor, Zagreb-Split, 2001. str. 228-229.

¹⁸² Navodi razne elemente: *disharmonija, skokovitost, neumjerenost, nered, disperzija, nejasnoća, narušeni temporalitet, nejedinstvo, fragmentarnost, iscjepkanost, nejasnoća i diskontinuitet u izlaganju, posvemašnja disperzivnost, kaotičnost, nehomogenost i ne cjelovitosti, narušavanje principa sukcesije i kronologije, defabularizacija, segmentiranje, kolažiranje, montaža, fragmenti i interpolacije, razaranje kronologije, sukcesije i uzročno-posljedične veze među dijelovima teksta, asocijativna fabula, porijeklo svih segmenata/predodžbi iz istog izvora, tj. iz jedne svijesti i iskustva, simultanizam, koncept dnevnika-u-nastajanju, nemotivirano unošenje asocijativnih (filozofskih, znanstvenih, esejističkih ili didaktičkih) dijelova, izmjena različitih tipova diskursa i funkcionalnih stilova, među kojima su često jasno vidljivi "šavovi", prijelaz iz objektivnog modusa u subjektivni se ili ne osjeća, brojni eksplicitni metaliterarni iskazi i komentari u romanu, ironično razaranje tradicionalnog narativnog iluzionizma, procesualnost prakse pisanja i konceptualna priroda teksta kao njezina finalnog proizvoda.*

¹⁸³ Vidi: Isto, str. 229-232)

¹⁸⁴ Isto, str. 235.

U podlozi je koncepcije cijelog tog poglavlja Gašparovićevo pitanje: *Zbog čega se (...) se "Isušena kaljuža" izdvaja iz korpusa ostale Kamovljeve proze?*¹⁸⁴ Temeljne razloge za njezino formalno izdvajanje - usprkos čvrstoj vezi koju *Isušena kaljuža* s ostalim djelima ostvaruje na tematsko-motivacijskom i stilsko-jezičnom planu, koja je posljedica istodobnosti nastanka tog opusa - kritičar iznalazi u dva razloga različite prirode. Prvi je teorijski razlog: radi se o žanrovskoj osobitosti jedinoga piščeva romana (izuzev *Historijata jednoga članka*, prvoga proznog teksta koji je ostao nedovršen) koji na temelju te činjenice, misli Gašparović, zahtijeva izdvajanje. Drugi je razlog, istovremeno u uskoj vezi s prvim, literarno-egzistencijani razlog: taj roman vremenskom protežnošću svoga nastajanja prekriva gotovo cjelokupno Kamovljevo književno djelovanje, pa je on obilježen njegovim životnim nazorima i literarnim preokupacijama, a u velikoj je mjeri i autobiografski.

Gašparović *Isušenu kaljužu* motri kao modernistički roman u kojem je glavni lik hipersenzibilni intelektualac kroz čiju se optiku projicira *objektivna* stvarnost,¹⁸⁵ u kojem je fabula diskontinuirana, u kojem su prisutni esejističko-feljtonistički dijelovi. Gašparović se odlučuje za interpretaciju romana¹⁸⁶ u kojoj će se ispitivati dva aspekta narativnog diskursa: akcijski i konstrukcijski.

U razmatranju na koji se način i pomoću kojih bitnih motiva u romanu razvija akcija¹⁸⁷ poimana kao temelj fabulacije (tj. njenih fragmenata u modernističkom romanu), Gašparović ističe da je prvi važan akcijski element, označen već u dvjema uvodnim rečenicama romana, fizička bolest junaka. Bolest (tuberkuloza, alkoholizam, kvrgava izraslina na vratu) je ključni agens, koji u junaku izaziva reagens, tj. najprije rezignaciju i pomirenje sa smrću, a zatim buđenje životne energije kojom joj se suprotstavlja. Evidentan je postupan pomak te bolesti u psihičku sferu.

U prvom dijelu romana *Na dnu*, u toj prvoj fazi Kamovljeva prozna izraza, fabula je - iako rastrgana, a ponegdje i dezintegrirana - ipak zadržana kao temeljno načelo razvijanja romaneskne akcije: lako uočljiv slijed događaja prekida se od početka uvođenjem literarnih ekskursa i sjećanjima na prošlost okupljenim oko dva temeljna semantička polja: obitelji i

¹⁸⁴ Gašparović, D.: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*. Cekade, Zagreb, 1988, str. 176.

¹⁸⁵ U činjenici da je junak fizički i psihički bolestan, kritičar iščitava temeljnu postavku modernog romana u kojem sukob između (zdravog) društva i (bolesnog) pojedinca biva pokretačem neprestane analize jedne rascijepljene individualne svijesti. (Vidi: Isto, str. 176-180)

¹⁸⁶ Na prvi bi se pogled *Isušenu kaljužu* moglo odrediti kao tipični roman s tezom, kao psihološku studiju s već anakronom i prevladanom teorijskom osnovom (naprimjer, Lombrosova teorija o urođenim uzrocima delikvencije) pa bi taj diskurs postao umjetnički i estetski promašaj. Slično, razmatrajući i putovanje kao aktantsku komponentu, zaključuje da bi se *Isušena kaljuža* žanrovski mogla odrediti kao pikarski roman (pri čemu valja napomenuti da ona osobenost putovanja prenosi s vanjskog plana akcije jednoga lika u svijetu u dimenziju njegovog unutrašnjeg života, kao tipični modernistički roman). (Vidi: Isto.)

¹⁸⁷ Vidi: Isto, str. 178-187.

seksusa. Druga ključna akcijska komponenta je eros koji je nužno povezan s bolešću: kompleks *impotence* u sadašnjosti dovodi do okretanja *seksualnoj katalogizaciji* iz prošlosti. Pritom se na literarnom planu eros i obitelj prožimaju, pa se obitelj javlja kao treći temeljni pokretač akcije u romanu. Ta tri, međusobno čvrsto povezana, pokretača akcije iz doživljajne sfere glavnog lika bivaju projicirana kroz Arsenovu duševnu sferu gdje i zadobivaju funkcijsko značenje za razvoj radnje. I tema politike na samom početku romana nastoji sebi osigurati mjesto u akcijskoj osnovici romana, pri čemu je evidentna Arsenova promjena mišljenja o kompleksu politike tijekom napredovanja romana. Akcija se u romanu od prvog dijela *Na dnu* prenosi iz područja izvanjskoga događanja u duševni svijet Arsena, pa je i uloga sna u ovom narativnom diskursu vrlo velika.

Putovanje je još jedna akcijska konstanta koja je u tekstu provedena i na vanjskom, faktičnom, i na unutrašnjem, duševnom planu. Arsen putuje od domovine prema inozemstvu i natrag. Prva su dva putovanja motivirana liječenjem, savladavanjem bolesti, a treće nema konkretan, praktičan razlog i motiv, pa je artistički, larpurlartistički čin. Kao i snovi, i putovanja su podvrgnuta stupnjevanju u narativnom diskursu *Isušene kaljuže*. Putovanje dakle gubi svrhu, posljednje je besmisleno, apsurdno.

Kamovljevo je pismo ironijsko. On ironizira svijet, ali i vlastiti ego, pa i svoj primijenjeni literarni koncept utemeljen na autoanalizi. Na je taj način i akcija, koja je provedena primarno s pomoću tog postupka, dovedena do svoje nulte točke iz koje više nema pomaka niti naprijed niti natrag. Granice između prošlosti i budućnosti, dakle, prošlost i budućnost su izbrisane, stopljene, pa preostaje samo sadašnjost kao fluidno i bezvremensko stanje. Sadašnjost je krajnja točka apsurdne egzistencije iz koje se ona *ceri* na samu sebe, tvrdi Gašparović. Tu ironijsku završnicu akcijsko-motivacijske strukture romana Kamov potcrtava naznačivanjem interpunkcijskih oznaka. Prema Gašparoviću, grafemske metonimijske označnice (točka, uskličnik i upitnik) jesu vizualno-značenjski precizno iskazane odrednice triju dijelova cjelokupne romaneskne strukture, pa se lingvostilistički postupak pokazuje konvergentnim tekstualno-značenjskom sklopu *Isušene kaljuže*.

U epilogu, u kojem se od romanesknog diskurs premeće u dramski, u izravnim obraćanjima imaginarnim likovima (braći, prijateljima, rođacima, družicama) ne daje se odgovor na njihova pitanja, koja su zapravo pitanja pripovjedača upućena samome sebi. Šutnja. Ironija. Mogućnost se svake akcije gasi, a samo još preostaje toliko snage koliko je dostatno da se na kraju ispiše antroponim osobe koja je u romanu preuzela Kamovljevu ulogu. Najviše je pažnje posvećeno najkraćem, a najbitnijem dijelu romana, *U vis*, jer je u njemu položena idejna i

literarno-stilska sinteza sveukupnih ranjih ispisa, usprkos eksplicitnim piščevim iskazima o nemogućnosti sinteze tijekom romana.¹⁸⁸

Razmatrajući konstrukciju,¹⁸⁹ tj. raspored narativnih elemenata po sintagmatskoj i paradigmatičkoj osi u *Isušenoj kaljuži* najprije se uočava trodijelna kompozicija romana kao promišljena odluka. Kritičar obrazlaže svaki dio romana ponaosob uočava razne tipove interpoliranih elemenata u roman i drži da je u ovom romanu autoreferencijalnost izrazito snažna na planu konstrukcije, o čemu će još biti riječi.¹⁹⁰ Ističe i važnost problematike umjetnosti i psihologije umjetničkog stvaranja čije uvođenje nužno struktura romana usmjerava prema eseju i feljtonizmu kao dominantnim oblicima diskursa.

U iščekivanju Markova dolaska ostvarit će se promjena: konstrukcijski će se oblik preokrenuti iz unutrašnjeg monologa u dijalog i to putem umetnutih sjećanja na djetinjstvo i mladost. Gašparović će i izdvojiti što, po njegovu mišljenu predstavlja temelj Kamovljeve poetike. Naime strah od nedovršenosti/nedovršivosti pisanja vlastitoga života, sudbinski neotklonjiv raskorak između misli i izraza nudi najtočnije psihološko razjašnjenje kompozicione rastrganosti i dezintegracije lika. Kritičar vrdi da je Kamov uvođenjem Marka u roman koji se opire ulasku stanog tijela narušio njegovu konstrukciju.¹⁹¹ Po odlasku Marka pa do kraja romana odvija se izlazak iz materijalnog u spiritualno, instinkta u kulturu, pjesme i sudije u čistu poetsku impresiju da bi se otišlo uvis.¹⁹² U tom se subjektivom stremljenju prema vertikali impresije kreću od unutrašnjeg prema izvanjskom, stapajući se u trajnoj autoanalizi.

Subjekt poništava svoju vlastitost što na psihološkom planu dovodi do izlaska lika iz volje u bezvoljnost, životne energije u ravnodušnost. Za Kamova je jedino u umjetnosti relevantni smisao i autentični ostvaraj ljudske slobode. Dakle, Gašparović istovremeno motri

¹⁸⁸ Gašparović svoju raspravu o akcijskom sustavu *Isušene kaljuže* zaključuje: *Aksijski luk sada je razvidan u posvemašnjoj jasnoći. Polazeći od jakog energetskog polja odlučnosti egzistencije da se brani od ugroženosti neegzistencijom (bolest, impotencija), on se penje u središnjem dijelu do autoanalize, da bi se u konačnici spustio – ili uzdiogao, padanjem uvis? – u ironijsko semantičko polje koje bi se najtočnije (iako izvan evropocentričnog pojmovnog sustava kojemu Kamovljeva literatura neprijeporno pripada) moglo označiti Nirvanom.* (Gašparović, D.: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska, Cekade*, Zagreb, 1988, str. 186)

¹⁸⁹ Vidi: Isto, str. 187-215.

¹⁹⁰ Vidi: Isto, str. 189-190.

¹⁹¹ Drži da je to očajnički pokušaj da se roman poveže u cjelinu, pa se ne uspostavlja ni klasičan antagonistički odnos dvaju aktera: linije njihova duševnog i intelektualnog ustrojstva teku poput paralelnih pravaca. Marko postaje tek jedan od elemenata koji određuje Arsenov unutrašnji svijet. Budući da Arsen piše samo o sebi, Marko se pokazuje izlišnim, čak i ometajućim elementom u psihološkoj i literarnoj strukturi teksta, pa mora biti udaljen. Arsenov se pogled otvara iz dna i širine u vis, pa roman konstrukcijski teži prema vrhu svoje piramide. (Vidi: Isto, str. 205-209)

¹⁹² Kao posebno važne segmente Gašparović izdvaja i kratke opise evolucije pušenja: od cigarete ostaje tek dim koji simbolizira spiritualnu čistoću kao otklon od svega materijalnog što prožima diskurs. Cigareta postaje znakom akterova prijelaza iz pijanstva u trezvenost, iz neobuzdane strasti u kontroliranu intelektualnost. Objašnjava i tajmativ završetka *U šir: Pomozi, cigareto!* kojim se ujedno razjašnjava i alegorija naslova romana: *Močvara u kupoj se kote komarci, bacili, žabe i zmije (bestijarij grotesknog!) sad je presušena, prazna, tvrda i spržena...* (Vidi: Gašparović, D.: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska, Cekade*, Zagreb, 1988, str. 210)

Isušenu kaljužu kao važan segment cijeloga autorovog opusa i kao jedno od literarnih čvorišta njegove egzistencije. Temelj za takvo poimanje iznalazi u esencijalnoj svezi književnosti i života u slučaju *Kamov*. Tako je ovdje primjenjena metodologija dovela do zaključka: *Apsurd, anarhija i grotesknost, ta ishodišta i utočišta Kamovljeve egzistencijalne pozicije i njegove poetike, u Isušenoj kaljuži uhvaćeni su u mrežu lucidne analitičke rasudbe, sa sintezom u ironijskom finalu koji je, uza sve to, i eminentno estetički ostvaraj.*¹⁹³

Ljiljana Gjurgjan u studiji *Kamov i rani Joyce* provodi komparativnu analizu s ciljem uočavanja sličnosti koje ukazuju na analognost stvaralačkih poticaja Janka Polića Kamova i Jamesa Joycea.¹⁹⁴ U svom radu želi preispitati dvije teze. Kao prvo, nastoji u *Bildungsromanima*¹⁹⁵ *Isušena kaljuža* i *Portret umjetnika* promotriti ulogu jezičnog i kulturnog nasljeđa u stvaranju individualnog djela. Druga je njezina teza da je književno djelo ponajprije određeno ograničenjima izražajnih mogućnosti sadržanih u vlastitu jeziku. Razmatrajući Kamova i Joycea kritičarka uočava i sličnosti i razlike. Njihov je odnos prema nacionalnoj suvremenosti pa i prema tadašnjoj dominantnoj literarnoj struji bio negatorski, ali su ga oba gradila na drugi način.¹⁹⁶ Kritičarka ističe da je osporavanje kao temelj avangardne umjetnosti ipak ograničeno onim što postoji kao predmet osporavanja, i naglašava da je on u Kamova i Joycea gotovo identičan u pogledu ideoloških ali bitno različit u slučaju književno-estetskih struktura.¹⁹⁷

¹⁹³ Gašparović, D.: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, Cekade, Zagreb, 1988, str. 217.

¹⁹⁴ Ljiljana Gjurgjan upozorava da književni kritičari uočavaju veze između Kamovljevih strukturnih dehijerarhizacija i Joyceova modernog romana, pa navodi tezu Ljube Wiesnera izrečenu u napomenama zbirci Kamovljevih novela i eseja iz 1938. godine: *Kaljuža* je psihoanalitički roman srodan romanima D. H. Laurencea i glavnom djelu J. Joycea. Davne 1955. godine i Jakov Ivanštinović uspoređuje *Isušenu kaljužu* s romanima Joycea, Huxleja i Sartrea i smatra da bi *Kaljuža*, da je objavljena na francuskom jeziku bila smatrana egzistencijalističkim romanom. Također Zlato Posavac u "Književniku" iz 1960. godine uspoređuje Kamovljeve romaneskne strukture s Joyceovim, Faulknerovim, Sartreovim i Beckettovim. Za Gjurgjan je zanimljivo što se uz egzistencijaliste, pri pokušaju lociranja Kamova u internacionalni literarni kontekst, najčešće spominje Joyce. (Vidi: Gjurgjan, Lj.: *Kamov i rani Joyce*, HFD, Zagreb, 1984)

¹⁹⁵ Naravno, između tradicionalnog *Bildungsromana* i njegove suvremene varijante postoji bitna razlika, vidljiva u više aspekata narativnog teksta (pripovjedačko se motrilište sužava do subjektivnosti individualnog viđenja; motivacija lika na podsvjesno-asocijativnoj razini; događaji koji obilježavaju i uvjetuju etape u razvoju lika su psihološki; autorefleksivni elementi u pripovjednoj strukturi razbijaju homogenost teksta; miniranje kronološke vjerodostojnosti teksta; struktura romana počinje postojati kao samosvojni entitet, pa dobiva novu funkciju što je posljedica relativizacije vrijednosti svjetovnih struktura (religije, države). (Vidi: Isto.)

¹⁹⁶ Naime oba pisca negiraju temeljne građanske vrijednosti kao što su porodica, (građanski) moral i domoljublje. No Kamov kreće od bunta i psovke do malodušnosti i na koncu se okreće ka društvenoj znanosti kao jedinjoj preostaloj mogućnosti izbjavljenja čovjeka. Joyce će primitivnoj i uskogrudnoj svojoj okolini suprotstaviti viziju umjetnika – izgnanika koji daleko od svoje domovine, svojim djelom prevladava podlost i ništavnost svijeta. Zajedničko je i Joyceu i Kamovu gotovo identično viđenje nacionalne političke situacije. No Kamovljevi doživljaji svijeta ostaje metonimijski prizeman i razmravljen, a Joyceovo stvaralaštvo karakterizira vertikalna, metaforička os, bliska stvaralačkim načelima simbolizma. On je iznašao snage da se uzdigne iznad svakodnevice i besmisao života supstituirati smislonošću umjetnosti, za razliku od Kamova. (Vidi: Gjurgjan, Lj.: *Kamov i rani Joyce*, HFD, Zagreb, 1984)

¹⁹⁷ Dok se Janko Polić Kamov suprotstavlja kanonu budničarsko-prigodničarske literature, poetici Mažuranića i Matoša, što ga dovodi do dekanonizacije postojećih literarnih postulata, u Joyceovoj svijesti istodobno koegzistiraju dva kanona: i romantičarski intoniran kanon irskog nacionalnog preporoda (Yeats) i kanon klasične evropske baštine

U poglavlju pod nazivom *Analogičnost životnih i duhovnih okolnosti* autorica prikazuje podudarnosti u životu dvaju književnika.¹⁹⁸ Kritičarka tvrdi da i Joyceovi i Kamovljevi teorijski tekstovi pokazuju sličan odnos prema stvarnosti.¹⁹⁹ I u Joycea i u Kamova autoanaliza vlastitih postupaka prerasta iz teme romana u njegovu metodu, pa će Ljiljana Gjurgjan usvrđiti: *Tema obaju romana, objektivan prikaz dječastva i mladosti umjetnika na putu spoznavanja sebe sama i svoje uloge u društvu, te težnja mladog umjetnika za samopotvrđivanjem putem kreativnog čina pisanja, u skladu je s tematikom tradicionalnog Bildungsromana.*²⁰⁰

Ljiljana će Gjurgjan pozornost obratiti i na načine ostvarivanja procesa objektivizacije pripovijedačkog postupka u *Portretu umjetnika* i *Isušenoj kaljuži*.²⁰¹ Kritičarka citira dva ulomka sa srodnom temom iz *Portreta* i *Kaljuže* i ukazuje na različitost narativnih postupaka koje koriste autori i upućuje, shodno tim postupcima, na različitost značenja do kojih dovode. Pritom ističe da se ti ulomci razlikuju, bitnije nego tematski, po tehnici pisanja.²⁰²

Autorica zaključuje da je narativna tehnika u ovim romanima odraz doživljaja svijeta,²⁰³ a raspravljajući o etičkom viđenju svijeta u Joycea i Kamova, kritičarka ističe da se Joyceov

na čijim je temeljima iznikla sva srednjoevropska literatura (djela Flauberta, Ibsena, simbolista, pranasovaca...). Odatle Joyce crpi sredstvo suprotstavljanja razornom djelovanju svoje okoline i moć da ga nadvlada preko orijentacije prema široj i bogatijoj literanoj tradiciji, a Kamovu preostaje tek dekanonizacija funkcije literature kao umjetničkog artefakta. (Vidi: Gjurgjan, Lj.: *Kamov i rani Joyce*, HFD, Zagreb, 1984)

¹⁹⁸ I kao što će Kamov, uslijed boli zbog neuzvraćene ljubavi 1904. godine, pobjeći od kuće i pridružiti se glumačkoj družini kao šaptač u Ibsenovim *Sablastima*, tako će i Joyce iste godine napustiti Dublin, ponukan Ibsenovom pohvalom njegovu članku u kojem piše o Ibsenovu stvaralaštvu, i krenuti u Evropu u potrazi za novim vrijednostima jer je dobio osjećaj pripadanja evropskoj kulturnoj i duhovnoj zajednici. (Vidi: Isto.)

¹⁹⁹ Joyce teži, poput Flauberta, krajnjoj depersonalizaciji naracije i dramatizaciji same svijesti, a Kamov, pod utjecajem talijanskog verizma i naturalizma, čija je bitna značajka analiza samog dna društva iznesena bez imalo estetizacije i bez strukturnog dotjerivanja, prepoznaje u njihovoj naturaličnosti objektivnost kojoj i sam teži, tvrdi Gjurgjan. Definirajući lakrdije, Kamov će formulirati zametak naše avangardnosti i svojom se definicijom približiti prvotnom značenju Joyceovog najznačajnijeg termina, epifanije. J. shvaćanje epifanije zasnovano je na pažljivom odabiranju metonimijski signifikantnih detalja, koji, skupljeni zajedno simboliziraju *duhovnu paralizu* Irske, isto kao što slični trivijalni razgovori, metonimijski signifikantni, simboliziraju *duhovnu paralizu* Kamovljeve Hrvatske, uz napomenu da se Joyce u *Portretu umjetnika* udaljuje od takvog prvotnog shvaćanja epifanije. (Vidi: Isto.)

²⁰⁰ Isto, str. 52.

²⁰¹ Utvrdit će da je Joyce provodi putem filmskog pripovijedanja, sekvencionalnim (metonimičkim) ili juktapozicionim (metaforičkim) slijedom kadrova, i slično. Ona tvrdi da je te romane moguće čitati na dva načina. Ako ih se čita kao što se čitaju realistički romani, izvjestiteljski glas što govori o subjektivim osjećajima i razmišljanjima prihvatiti kao da je to glas sveznajućeg pripovjedača. Ako se pak čitaju u skladu s metodologijom suvremene kritike, onda se središnja svijest razlikuje od junaka pomoću signala sadržanih u tonu samog iskaza. S tih će pozicija utvrditi da u *Isušenoj kaljuži* ne postoji ironički modus pripovijedanja, tj. da između pripovjedača i središnje svijesti nema rascjepa, pa se značenje iskaza ne dovodi u pitanje neadekvatnošću tona, niti se svijest tako hladno i distancirano objektivizira kao u *Portretu umjetnika*. (Vidi: Isto.)

²⁰² Iako su prisutni postupci subjektivizacije svijesti, fragmentarizacije i montaže, način njihove provedbe je različit. I dok Joyce provlači leitmotive, Kamov samo perpetuira svijest, pa u tom potuno subjektiviziranom vremenu, u toj prepletenoj prošlosti i sadašnjosti, ne možemo razlučiti izravnu prezentaciju svijesti od glasa autobiografskog naratora. Dakle intervencija je naratora u potpunosti relativizirana. (Vidi: Gjurgjan, Lj.: *Kamov i rani Joyce*, HFD, Zagreb, 1984)

²⁰³ Jasnoća i definiranost Stephenova životnog puta, kao i Arsenovo lutanje i posrtanje, sugerirani su i adekvatnim narativnim strukturama. I dok Stephenovoj samouvjerenosti odgovara homogen narativni paragraf putem kojeg se izražava njegov doživljaj svijeta, Arsenova je kaotična doživljajnost, izražena krajnjom iracionalizacijom i fragmentarizacijom strukture, zahtijevala niz postupaka kojima se razbija homogenost narativne strukture. I u Kamovljevu i u Joyceovu pismu prisutna je minimalizacija događanja, čiji je začetnik Nietzsche, no provedena je na

stvaralački optimizam ostvaruje pomoću tehnike pisanja, tj. pretvaranjem metonimičkog u mitopoetičko, dok se u Kamovljevu diskursu lik na koncu svoga razvoja, na putu od ničeanske opreke između intelekta i svijesti nasuprot instinktu i volji, odriče vlastita identiteta.

U posljednjem poglavlju svoje studije pod nazivom *Jezična i ideologijska avangardnost Joyceova i Kamovljeva stvaralaštva* Gjurgjan će zaključiti da se u djelu i Jamesa Joycea i Janka Polića Kamova uočavaju stilske značajke avangardizma. Za razliku od Kamova, Joyce ima tradiciju koju će prevrednovati. Zato Kamov ostaje sam u svom sustavnom suprotstavljanju svim zakonitostima književnog kanona²⁰⁴.

Bruno Popović je esejistički intoniranu monografiju *Ikar iz Hada* iz godine 1970. posvetio životu i djelu Janka Polića Kamova. U toj studiji, pisanoj primarno s filozofsko-antropologijske ravni, kritičar nudi cjelovit i temeljit osvrt na Kamovljevu poeziju, prozu i drame, nerijetko se pozivajući i na Kamovljeva pisma upućivana braći i prijateljima. Započinjući svoju monografiju analizom Kamovljeva programa i djela, Popović ga motri kao osobu koja nije niti željela biti literat prije svega, literarni fanatik, *nego samo lice, koje u svome pisanju ponovo, analitički kontemplativno, ekspresivno, živi svoj život*. Kamov piše literaturu mentalnog skalpa ili potkožne biografije čovjeka, život vidi kao samo razgoličeno, iznenada zatečeno, naglo uhvaćeno ljudsko postojanje i zbog tog pogleda koji zatiče stvari, ta literatura postaje jedna egzistencijalno analitički angažirana proza. Popović rezimira njegov program za djelo kao odlučnu volju da se istinu vidi bez stida.²⁰⁵

O samom će romanu, toj *knjizi ni za koga i za svakoga* (kako sam Popović imenuje poglavlje o *Isušenoj kaljuži*) izuzetno nadahnuto progovoriti kao o sudiji koja predstavlja najopširniji analitički rezime o čovjeku kao problemu svoje slobode i sudbine. Razmatra dijelove romana, tehniku pripovijedanja i naslov, pa dolazi do teze da jedino ostvarenje svijesti junaka jest ironija, koja se uzdiže i nad samu sebe. U Kamovljevu diskursu nema fabule, nema fabuliranja, ali se ne govori niti u tehnici unutarnjeg monologa, niti u modusu toka svijesti, već se sramežljivo javljaju tek zameci novih, introspektivnih formalnih sredstava modernog romana. *Isušena kaljuža* je prozaično neposredni otisak intimiteta jedne ljudske egzistencije. Motri lik Arsena²⁰⁶ i kaže da je on u svome konačnom značenju metaforički portret tragikomične sudbine

različit način. Naime dok Joyce pomno odabire događaj i tako ostvaruje podsvjesno-asocijativnu motivaciju, Kamov se iscrpljuje u obrađivanju ne samo umjetnika, nego kompletnog čovjeka. Zato unosi čitav niz događaja koji bi se u tradicionalnom *Bildungsromanu* mogli uobličiti u fabulu, a u ovom romanu oni nemaju svoju samosvojnost, nego postoje samo u funkciji razvoja svijesti glavnog lika. (Vidi: Gjurgjan, Lj.: *Kamov i rani Joyce*, HFD, Zagreb, 1984)

²⁰⁴ Vidi: Isto, str. 59.

²⁰⁵ Vidi: Popović, B.: *Ikar iz Hada*, "Kolo", Zagreb, 1970.

²⁰⁶ Tvrdi da je on započeo svoj život na stranicama *Isušene kaljuže* kao čovjek instinktivan bezobziran, strastven, elementaran, a zvršio kao hipersenzibilni neurotičar, skeptički i impotentni intelektualni asket. (Vidi: Popović, B.: *Ikar iz Hada*, "Kolo", Zagreb, 1970)

čovječanstva, ljudske vrste koja – rastući u vis - pada u zamku logike apsurdna. Taj je Kamovljevi roman utemeljen na vjerojatno najstarijem principu poetskog prepoznavanja biti života, tj, na principu svijeta kao kazališta, kao gledane igre, kao predstave koja vodi katarzi.

U okvirima Kamovljeva opusa Popović motri *Isušenu kaljužu* kao temeljito zamišljen roman, a umjetnički neodovršeno djelo.²⁰⁷ U toj literaturi istraživanja vrijednost nije toliko na njezinom estetskom planu, koliko u intelektualno-etičkoj i spoznajnoj dimenziji: analitika ljudskog opstanka s pitanjem o njegovu smislu čini ovu prozu bliskom intelektualnom iskustvu suvremenog egzistencijalističkog romana, čak u određenom smislu i francuskom *novom romanu* ili antiromanu, koji se odupiru narativnoj tradiciji estetske fikcije i psihološkog antropocentrizma.

Popović je ovom svojom studijom, pisanom u doba kada nije još bilo komparativnih komplemenata, otvorio i mogućnost kompariranja Kamova s Lautreamontom i Strindbergom. Vrijednost Kamovljeve *Isušene kaljuže* nalazi on u njezinom prvenstvu u radikaliziranju diskursa narativne tradicije naše književnosti romaničarsko-budničarske orijentacije devetnaestoga stoljeća.²⁰⁸

Marija Brida se u studiji *Misaonost Janka Polića Kamova* opredijelila za fenomenološko-psihološku metodu²⁰⁹ tumačenja piščeva opusa. Polazeći od Kamovljevih književnih tekstova, njegove prepiske s prijateljima i braćom i relevantnih biografskih podataka o životu tog tragičnog, prerano umrlog pisca, kritičarka je stvorila vrlo razvedenu studiju o motivima koji pokreću njegovo djelo i koji, u svojoj cjelini, čine originalan svjetonazor specifičan samo za Kamova. U *Predgovoru* knjige, organizirane u četiri poglavlja znakovitih naslova (*Crni psaltir*, *Poimanje iznakaženosti*, *Autoanaliza*, *Povratak psovci*), objasnila je i svoju metodu. Upozorit će

²⁰⁷ Poblježe je označava s tematskog aspekta: *romansirana digresija, antiromaneskna struja defabulativnih upadica, paradoksa i opasaka ironije, proza koja asimilira, ali i anorganski gomila elemente novelističke epozode, feljtonskog zapisa, dnevničke građe i analitičke refleksije, naturalistička kronika s humorno-melankoličnim tačkama svojih monoloških ispovijesti i lirskih konvulzija, antiroman ljudske egzistencije*, te s kompozicijskog: *umjetnost fragmenata, u cjelini neizgrađeno umjetničko djelo, premalo zrela literatura, izgrađena od literano neujednačenih zapisa s osrednjim i feljtonski nabačenim dijelovima, "improviziran tekst*. (Vidi: Popović, B.: *Ikar iz Hada*, "Kolo", Zagreb, 1970)

²⁰⁸ Citiram njegove riječi: *Od njega dalje nikakvog povratka staroj pripovjedačkoj tradiciji pronevjerenih ideala na našoj književnoj magistrali više nema. (...) Iz duha prolongirane romantike našega književnoga pisma iskoračio je u aktivno stanje unutrašnje opozicije sebi samome. (...) Kamov je anticipirao književni zadatak, koji su in extenso, kao program obnove i stvaranja moderne hrvatske proze, kolektivno provele generacije pisaca nakon njega, od Krleže i Cesarca do Marinovića i Šegedina, Novaka i Šoljana i prozaika mlađih od njih. Zato Kamov i bijaše događaj jednak uvodu u sva kasija stanja zrelosti našeg književnog moderniteta. Krležina posveta novele Hodorlahomor Veliki u "Plamenu" (1919) upravo Kamovu – nije bila slučajna. Neminovno je bilo i uvrštavanje njegove novele sloboda u rigoroznu Šegedinovu antologiju Suvremena hrvatska proza, sredinom pedesetih godina. (Vidi: Popović, B.: *Ikar iz Hada*, "Kolo", Zagreb, 1970, str. 170–172)*

²⁰⁹ Ona se oslanja na adaptiranu fenomenologijsku metodu kojom su se služili egzistencijalni ili realistički orijentirani mislioci poput Heideggera, Ingardena i drugih, a termin *psihološko tumačenje* rabi u njegovu danas uobičajenome općenitijem značenju, dakle ne upravo u Freudovoj specifikaciji, osim kad je to napomenuto. (Brida, M.: *Misaonost Janka Polića Kamova*, ICR, Rijeka, 1993, str. 10)

i na srodnosti Kamovljevih djela s djelima Rimbauda, Lautreamonta, a kao poticaj za zaokupljenost temom izopačenog i patološkog, tvrdi, poslužila su mu djela Nietzschea. Ona tvrdi da Freud na Kamova nije mogao direktno utjecati, ali naglašava da postoji (nevjerojatna) sličnost.²¹⁰ Brida ističe Kamovljevu bliskost s Adlerom u tumačenju Edipova kompleksa (više nego s Freudom), te anticipiranje nekih Jungovih pogleda (u *Isušenoj je kaljuži* kolektivna psiha čovječanstva konstantna, neki aspekti odnosa sestra-brat i drugo).

Kritičarka u analizi romana *Isušena kaljuža* - pri čemu nerijetko nudi i poveznice s drugim Kamovljevim djelima, kao primjerice s novelom *Ecce homo* - artikulira Kamovljev interes za odnos majka-sin i otac-sin, odnos prema bratu i odnos prema sestri, prema interesu za intelektualno u žena, za sado-mazohizam, za incestno, za fenomen umiranja i smrti (i kao biološki fenomen i kao etički problem), za bolest, među inima.²¹¹ Vrlo su vrijedna njezina zapažanja, među ostalim, o odnosu prema sestri Jelki koja korespondiraju i s temom autoreferencijalnosti u tom romanu, pa te njezine primjedbe prizivam tijekom analize romana.²¹² Kritičarka objašnjava i Kamovljevu analitičku metodu,²¹³ pojavu Horle,²¹⁴ i položaj pripovjedača,²¹⁵ pri čemu uočava autobiografski sloj u izgradnji lika, ali i neosporene elemente fikcije. Slično, utvrdit će i za Arsenovo istraživanje roditeljskog dopisivanja da je autobiografski autentično. Kao razlog za taj čin navest će težnju Kamova da putem obiteljske prošlosti spozna vlastiti identitet, što je, dodajem, središnja tema njegova književnog djela. Istodobno zaključuje da je takav istraživački okret prema vlastitome *ja* odavno prisutan u europskoj literarnoj tradiciji, ali u Kamova on biva izmijenjen. Naime u njegovu romenskom diskursu dolazi do istraživačkog pomaka prema duševno-duhovnom životu, za razliku od poznatog i već prisutnog analiziranja materijalno-genetskog života roditelja radi razumijevanja sebe samoga.

²¹⁰ Njima je zajednička teza o nesvjesnoj želji (neurotično disponiranog) muškog djeteta za smrću oca. I dok je u Freuda pritom, u ljubavi spram majke, presudno spolno suparništvo, u Kamova je isključivo riječ o suparništvu u slobodnom samopotvrđivanju osobe (koja se u sina budi naprije nagoni, a zatim i svjesno i samosvjesno), pri čemu majka u to uopće nije uključena. (Vidi: Brida, M.: *Misaonost Janka Polića Kamova*, ICR, Rijeka, 1993)

²¹¹ Vidi: Isto, str. 67-100.

²¹² Vidi: Isto, str. 70-74.

²¹³ Kamov najprije uočava klice određene pojave u sebi, u drugome ili pak u međusobnim odnosima. Zatim se ta pojava povećava misaonim putem, a u literarnoj transpoziciji se po njezinu tragu čini jasno vidljivim ono što bi se inače moglo tek nejasno naslutiti. Za takvu svoju istraživačku metodu Kamov upotrebljava naziv *autoanaliza*. Brida upozorava da je sam termin prvi put u romanu upotrijebljen u dijelu *U šir*, nastalom početkom 1908. godine, iako je metoda osmišljena znatno prije o čemu svjedoči ulomak iz knjige *U vis: I to je moja duša! Već godine i godine autoanalize: utežem, sišem, gnječim, griskam, palim i pripaljujem...* (Isto, str. 99)

²¹⁴ Pojavu lika Horle ona tumači dvojako. Ako smo zarobljeni prošlošću i sadašnjošću, Horla označava tjeskobu, moru; ako smo prevladali prošlost i sadašnjost preobrazili u stvaranje budućnosti, onda Horla postaje pobuda, poticaj.

²¹⁵ Razmatrajući pripovjedača u djelu, Brida zaključuje da je u *Kamovljevim djelima njegovo ja* ponajviše središnja osobnost, ali ta osobnost nije nikada prikazana jendoobrazno autobiografski, nego je (kao i događanje koje iznosi) više ili manje modificirana, no uvijek tako da se ne gubi njezina bitna karakterizacija, već se ona čak ističe; uz to je ta osobnost nerijetko raspodijeljena na više lica (braća, prijatelji, sugovornici), pri čemu se takva lica uglavnom mogu jednoznačno prepoznati. (Isto, str. 69)

Nedjeljko je Fabrio za Bridinu analizu brojnih pitanja u Kamovljevim djelima iz filozofske perspektive rekao da je to *najljepši spomenik legendi zvanoj Kamov*.

O nepresahlom interesu za život i djelo Janka Polića Kamova svjedoči i tematski broj posvećen tom Psovaču i Antijobu (kako ga je nazvao B. Šimić) u "Književnoj Rijeci" u kojem se, pored stručnih studija o njegovu radu donose likovni radovi studenata Grafičkog dizajna ALU iz Zagreba, klasa profesora Zdravka Tišljara s izložbe "Čitajte Kamova", održane u studenom 2000. godine u Rijeci. Taj se temat otvara izdvojenim citatima iz njegove pisane ostavštine (književna djela, pisma, napisi u novinama) organiziranim u nekoliko cjelina (*O umjetnosti, O kazalištu i drami, O politici*), pod nazivom *Analecta Kamoviana*. Uslijedit će dokumentirani napis Nedjeljka Fabria *Janko Polić Kamov po drugi put u Barceloni* u kojem se objašnjava na koji je način došlo do podizanja spomen-ploče Kamovu u Barceloni, na zidu raskošne knjižnice na prvom katu „Bolnice de la Santa Creu i Sant Pau“. O književnom će djelu pisati Danijela Bačić-Karković u komparativno orijentiranoj studiji *Tragom jedne paralele: Isušena kaljuža i Maldororova pjevanja*, zatim o novelama Josip Krajač u *Kada duševnost pamti. Neke refleksije uz Kamovljevo "paraliterarno" pismo* podnaslov je članka *Od neba do zemlje*, izuzetno dobrog poznavatelja kako opusa tako i životnog puta Kamovljeva, Darka Gašparovića, a rad pod nazivom *Kamov i Lombroso* potpisuje Ervin Dubrović.²¹⁶ Dio broja posvećen Kamovu zaključit će napis Ljiljane Domić *Marginalci od mjedi* koji završava riječima: *Zapravo, spomenik Kamovu, spomenik je građanstvu, spomenik je Rijeci, Zagrebu, moderni, XX. stoljeću, Barceloni, Europi; sve je to utisnuto u ovu personaliziranu projekciju tijela*²¹⁷ i fotografijom skulpture Janka Polića Kamova (patinirana sadra, 1997), radom akademskog kipara Zvonimira Kamenara, čiji je odljevak u bronci postavljen u proljeće 2000. godine na mostu preko Rječine, neposredno ispred kavane (hotela) *Kontinental*.

U ovom pregledu napisa o Kamovu želim opširnije progovoriti o već imenovanoj studiji Danijele Bačić-Karković, ne ulazeći pritom u razradu članaka koje potpisuju Krajač, Gašparović i Dubrović, ne radi toga što oni nisu znanstveno zanimljivi i inspirativni, nego poradi ograničenja koja nameće tema ove disertacije.

Dakle u tekstu *Tragom jedne paralele: Isušena kaljuža i Maldororova pjevanja* uspostavlja se veza između dvaju književnika, Kamova i Lautréamonta²¹⁸ koji *obojica umiru*

²¹⁶ Vidi: Bačić-Karković, D.: *Tragom jedne paralele: Isušena kaljuža i Maldororova pjevanja*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, str. 14-24; Gašparović, D.: *Kada duševnost pamti. "Neke refleksije uz Kamovljevo "paraliterarno" pismo"*. *Od neba do zemlje*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, str. 32-39; Dubrović, E.: *Kamov i Lombroso*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, str. 39-42; Krajač, J.: *Kada duševnost pamti*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, str. 24-32; Domić, Lj.: *Marginalci od mjedi*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, str. 42-45.

²¹⁷ Domić, Lj.: *Marginalci od mjedi*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, str. 44.

²¹⁸ Također, kritičarka navodi da je dosadašnja kritika Kamova uspoređivala sa Schopenhauerom, Przybszewskim, Rilkeom, Joyceom, Lautréamontom, D' Annunzijem, Nietzscheom, Dostojevskim, Poeom, i naglašava da je pritom,

podjednako mladi, koji su *apatridi bez aure slave*, koji su *razjedani sumnjom u doseg vlastitoga djela*, koji su *za života slabo ili nikako prihvaćeni od kritike*.²¹⁹ No najvažnije je da su, neosporno je, usporedive njihove poetike. Organizirajući građu u ovom članku u tri dijela (*Uvod, Avangardno ogledalo "Isušene kaljuže" i Kamov i Lautréamont*), autorica pristupa temi - nakon opsežna pregleda kritičke riječi o Kamovljevu djelu u napisima Šicela, Frangeša, Popovića, Gašparovića, Lasića, Nemeca, Milanje, zatim Lj. Gjurgjan i M. Brida - s metodološki ujednačenih pozicija *na tragu Hirsh-Gadammerova dijaloga o razumijevanju i značenju (...): tekst iz prošlih vremena valja čitati iz obzora vlastita vremena kako bismo ga optimalno razumjeli*.²²⁰ Iz tog detaljnog i metodološki konzistentnog pregleda kritike o Kamovljevu djelu izdvajam *svježu* njezinu usporedbu Kamova sa Šegedinom potaknutu terminom *hodač*, jer Šegedin je *hodač* po europskim knjižnicama, parkovima, maritimni pejzažima mediteranskih valera.²²¹

U svojoj studiji nudi tekstološku elaboraciju o sličnostima u Kamova i Lautréamonta koje su u kritici prisutne u vidu tek nabačenih općih paralela. Kao slična mentalna iskustva u tim romanima navodi izomorfe silaska, demonologije i sotonizacije ljudskoga pejzaža, pri čemu su *patografske postaje* u *Pjevanjima* naprimjer, *porodica, sestrice, sušica, prostitucija, razvaline gradova, razvaline ljudi, ponor, svele grudi majke, lađa bez kormilara, žaba-krastača kao spasiteljica, gospodarica bara i močvara*...²²² Bolest je, tuberkuloza, u priličnoj mjeri odredila njihovu poetiku koja je u tehnologijskome (gradbenome) i značenjskome smislu otišla najdalje od konjunktornoga književnog rukopisa, pa u njima, tim *antiromantičnim romantičarima* uočava crtu skarednoga, crtu sadističke antropofagijske deskripcije koja je prisutnija u Lautréamonta nego u Kamova. U oba je pisca metafora kaljuže, ponora, izbavljenja produkt nesvjesnoga koje ih pokreće. Detektirajući zajedničke teme u *Kaljuži* i *Pjevanjima*, kritičarka kaže: *U tim promenadnim sanjarenjima (tzv. dnevni sni) nevjerojantom sličnošću prepuštaju se pornotopiji, maštarijama kanibalističkoga sotonizma stalno povećavajući tenziju između nagona i društvenih*

nažalost, vrlo malo argumentiranih komparativnih oglada, pri čemu je najsustavniji svakako onaj o vezama Kamova i Joycea Lj. Gjurgjan. (Vidi: Bačić-Karković, D.: *Tragom jedne paralele: Isušena kaljuža i Maldororova pjevanja*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, str. 14-24)

²¹⁹ Vidi: Isto, str. 14.

²²⁰ Isto, 14.

²²¹ Utvrđuje da je Šegedinova književnost, također, kontestatorska, ali na drugačiji način. On je, kao i Kamov, rodonačelnik portretiranja čitavog spektra strahova, pri čemu dominira esencijalni strah. Strah i panika i u Kamovljevu i u Šegedinovu pismu, no razlika između njih je u trajanju njihovih života: Šegedin kao odnjegovani, školovani književnost ukus, koji je, osim nekoliko disidentsko-emigrantskih godina, živio relativno komforno, lišen kamovljevske boemije i bolesti, pa i može brusiti i doricati svoju analitičko-spekulativnu metodu. A Kamov nema vremena, nema snage i sabranosti za cizeljerstvo, preinake, on nema vremenski i emotivni odmak od rukopisa. Tako njihova zajednička ljubav: sjedenje na klupama perivoja, promatranje djece u igri, vrebanju demonizma u njoj, traganje za starcem u djetetu, djetetom u starcu; njihova zajednička apatridska sudbina, sudbina osamljenika s opsesivnom zagledanošću u svoju nutrinu biva ipak bitno različita. (Vidi: Isto, str. 14)

²²² Vidi: Isto, str. 21.

obzira. Njihovi sadomazohistički erotski i pedofilni fantazmi nisu sasvim bez prethodnika.²²³ i napominje da je Kamov u tim opisima, ipak, manje detaljan. Oba pisca takvim rodoskrvnim fantazmima, pedofaginim sanjarijama, fantazmima mučenja i proždiranja osiguravaju katarzu i neku vrstu homeostaze, pa u tom kontekstu govori i o upotrebi krize: u Kamova je ostvarena predodžbom o *Horli* (lik iz Maupassantova opusa), a u Lautréamonta ima pandan u fantazmagorijama o *žabi-krastači*. U njihovim je recima često vizualiziranje i opširno opisivanje rana, gnoja, isparenja, fecesa, znoja, katra, čime i započinje *Kaljuža*. I dok je, po frejdizmu, halucinanto viđenje neke krupne životinje ili snažnoga alegorijskoga stvora mehanizam poistovjećivanja sa slikom oca (*Pjevanja*), dotle je i kaljužno dno, vlažna i vodena rupa psihosinonim majke, kolijevke života/smrtni (*Kaljuža*).

Dakle ta se dva teksta Kamova i Lautréamonta motre kao *dramatizacija osobnih neuroza, poetska preradba traga sjećanja i provokativni dosluh s nesvjesnim* pa će se kritičarka – dozivajući u svijest promjenu u Lautréamonta koji od radikalista iz mladosti prelazi u konformista - upitati bi li i Kamov, da je poživio, također podlijegao mijeni.

²²³ Bačić-Karković, D.: *Tragom jedne paralele: Isušena kaljuža i Maldororova pjevanja*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, str. 21.

1.2. Kritički tekstovi o romanu Povratak Filipa Latinovicza Miroslava Krleže

U ovom mi je dijelu radnje cilj dati sažeti pregled značajnijih interpretacija krležiane i to u dijelu koji korespondira s temom ovoga rada. Književni su kritičari najčešće pisali o romanu *Povratak Filipa Latinovicza*, za koji mnogi tvrde da je najbolji Krležin, ali i jedan od najboljih hrvatskih romana uopće. Pritom mu se najčešće pristupalo s namjerom analize mjesta pojedinca – hipersenzibilnog umjetnika istančanih stavova i rafiniranog ukusa u društvu. Upozoravalo se redovito na njegovo kritičko stajalište prema društvenim konvencijama, prema malograđanskom načinu životu te na njegovu potragu za odgovorima na pitanja o vlastitom porijeklu, smislu života i umjetnosti.

U svojim je *Autobiografskim zapisima* Stanko Lasić progovorio i o svom teorijskom bavljenju književnošću. Kao cilj svoga dugogodišnjeg rada naveo je cjelovito formuliranje *teorije romana* zasnovane na ontološkom strukturalizmu, tj. na ideji o romanu kao strukturi koja teži svom ukidanju u apsolutnom obliku. Iz perspektive zrelog mislioca o književnosti u svom znanstvenom radu posebno ističe važnost svoje ideje o strukturnim arhetipovima.²²⁴ Naime da bi se uopće pristupilo proučavanju romana u skladu sa zakonitostima ontološkog strukturalizma, za polazište je nužno postaviti imanentnu povijest romana koju je on u svom metodološkom sustavu prikazao putem arhetipova kroz koje roman prolazi u nastojanju da ostvari svoj totalitet.²²⁵ Arhetipovi su rezultat temeljnih kombinacija do kojih može doći između identiteta i diverziteta, pa kritičar uspostavlja četiri mogućnosti: harmonična ravnoteža, dominacija dezintegracije, dominacija sinteze, *igrajući* odnos između identiteta i diverziteta. Na temelju te četiri mogućnosti Lasić stvara i četiri strukturalna arhetipa: harmonična struktura ili homogeni literarni diskurs, disperzivna struktura ili heterogeni literarni diskurs, ekstatična struktura ili koncentrični literarni diskurs i simplificirana struktura ili prozirno-svhoviti literarni diskurs.

Za sam će Krležin roman *Povratak Filipa Latinovicza* utvrditi da je glavni lik *razbijena ličnost koja traga za svojim Ja u vlastitim izjavama i u tvrdnjama autora. Ali ne na romanesknom terenu, ne unutar polja u kojem se nalazi i koje kreira.*²²⁶ Upravo u činjenici da je Filip u romanesknoj strukturi izgrađen kao koherentan aktant, zbog čega je suprotan kako vlastitim željama, tako i željama autora, kritičar vidi kontradikciju romana koja će Krležu neumitno odvesti prema novim romanesknim fomulama. Zato Lasić roman *Povratak Filipa*

²²⁴ Lasić svaki literarni diskurs promatra kao specifičnu jezičnu strukturu koja postoji i u sveukupnosti literarne prakse i u još neotkrivenom potencijalitetu. Svaka takva struktura ima bitne karakteristike koje definiraju njezine temeljne mogućnosti. Kritičar ih naziva tipovima literarne strukture ili tipovima literarnog diskursa, tj. arhetipovima. (Vidi: Lasić, S.: *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914.-1924.)*, Globus, Zagreb, 1987, str. 7-106)

²²⁵ Lasić, S.: *Autobiografski zapisi*, Globus, Zagreb, 2000, str. 289-370.

²²⁶ Lasić, S.: *Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize*, Liber, Zagreb, 1973, str. 9)

Latinovicza tumači kao završnu točku jednog romanesknog iskustva koje ide od Tri kavalira gospođice Melanije (1920) preko kratkog romana Vražji otok (1923).²²⁷ i naziva ga iskustvom linearne naracije. U tom je romanu inovativan i Krležin pomak prema jednom glavnom liku, jednom tematskom problemu,²²⁸ pri čemu se napušta panoramski prikaz društvenih prilika, tzv. balzakovski ili dramski model linearne naracije. Kategorija je vremena, također, promijenjena: ono je zaustavljeno, sažeto u jedan hip, produbljeno i bačeno naprijed.²²⁹

Povratak Filipa Latinovicza je, po njegovu mišljenju, najharmoničniji Krležin roman, koji je ostvaren u trokatnoj linearnoj kompoziciji: ekspoziciju čini Filipov povratak, dramski čvor predstavlja Kostanjevac, a dramski rasplet nudi otkriće, smrt, užas. U okvirima tako zadane kompozicije autor si otvara mogućnost za brojne i raznovrsne izlete. Krleža koristi stilske, aspektne, modalne, aktancijalne, tematske digresije, tvrdi Lasić, a sve ih u koherentnu cjelinu povezuje čvrsta logika linearne radnje. Neprestana je napetost između tih epizoda koje teže svojoj samostalnosti, ali su trajno zadržane u snažnim okvirima linearne dramske kompozicije.²³⁰

I Cvjetko Milanja - jedini među kritičarima koji je donekle slijedio put u promatranju romana koji je u hrvatsku književnost želio uvesti Stanko Lasić (usp. *Hrvatski roman 1945.-1990.* s podnaslovom *Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*) – smatra da Krležin roman *Povratak Filipa Latinovicza* pripada modernističkoj paradigmi: i po modernističkom konceptu i praksi umjetnosti. U napisu *Miroslav Krleža i modernistička paradigma* uočava njegovu želju za disperzivnošću kojom na želi razini rečenične strukture ostvariti postmodernističku diseminaciju. No, kritičar tvrdi da je to samo književno-tehnološki pokušaj koji je refleksivno neosvješten.²³¹

Tako će i Žmegač u eseju *Imaginacije Filipa Latinovicza* objavljenom u knjizi *Krležini evropski obzori* s podnaslovom *Djelo u komparativnom kontekstu* za Filipa ističući da je *svagdje stranac, i kao umjetnik i kao čovjek, ličnost koja se ili ne može ili ne želi identificirati* taj roman svrstati u niz što ga tvori tradicija romana o umjetnicima u evropskoj književnosti još od romantizma i nazvati ga *romanom introsepekcije i esejističkog pristupa, svojevrsnim nastavkom psihološkog i konfesijskog romana što su ga u 18. stoljeću utemeljili napose Rousseau i Gotehe*.²³² Za njega je *Povratak Filipa Latinovicza* i roman o umjetniku stvaraocu, s uspjelom

²²⁷ Lasić, S.: *Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize*, Liber, Zagreb, 1973, str. 9.

²²⁸ Za takvu će poziciju glavnog lika s izrazitim slikarskim senzibilitetom Velimir Visković u natuknici *Krleža, Miroslav* u *Leksikonu hrvatskih pisaca* (Vidi: *Leksikon hrvatskih pisaca*, ur. Nemeč, K., Školska knjiga, Zagreb, 2000, str. 392-398) upotijebiti termin "središte svijesti". (Vidi: Isto, str. 395)

²²⁹ Vidi: Lasić, S.: *Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize*, Liber, Zagreb, 1973, str. 9.

²³⁰ Isto, str. 9-10.

²³¹ Vidi: Milanja, C.: *Miroslav Krleža i modernistička paradigma*, str. 37-40.

²³² Žmegač, V.: *Imaginacije Filipa Latinovicza*, u: *Krležini evropski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu*, Znanje, Zagreb, 1986, str. 84.

kompozicijom kojoj odgovara otvoreni kraj,²³³ a time i roman o problemima umjetničke kreativnosti, usprkos kriznim stanjima koja obuzimaju junaka, pa kaže: (...) *tako Filip slika ili razmišlja potencijalnim slikama. U oba slučaja prozni opisi, koji su svojevrsne kreacije, zadiru u detalje umjetničke strukture pa topiku govorenja o umjetnosti potiskuje pristup koji se može uvjetno nazvati tehnološkim. Razlika između jezičnog "slikanja" i "komponiranja" jedino je u tome što jezično sugeriranje likovnih djela može postići stupanj zornosti kakav je glazbeno evokaciji riječima zbog njezine naravi uskraćena.*²³⁴ On je upozorio da *Poseban je oblik zaustavljanja vremena likovna umjetnost, pa stoga postoji dublje motivirana sukladnost između Filipova slikarstva i cijelog psihološkog usmjerenja Krležina romana (istaknula S. T.-Š.)*²³⁵ Upravo je u tom momentu, koji apostrofira Žmegač, vidljiva autoreferencijalna priroda ovoga romana, što je i tema ove radnje. Kritičar nalazi ekvivalent Filipova *viđenja* u autentičnom suvremenom slikarstvu u djelima Geoga Grosza, a geslo Paula Kleea: *Umjetnost ne reproducira ono što se vidi, nego postiže da stvari postaju vidljive.* upravo je temeljna misao i Filipova promišljanja o slikarstvu, osnova je njegove umjetničke koncepcije u kojoj dolazi do pobjede gledanja nad viđenjem. No takvo promatranje u kojemu se stvari podvrgavaju tzv. fenomenološkoj redukciji (redukcija na osnovne odnose i kvalitete) zagospodarilo je cijelom Filipovom ličnošću, pa on na taj način razmišlja i o ljudima koji se *izobličuju, pretvaraju u apstraktne modele ljudskih situacija*, tvrdi Žmegač.

Žmegač, taj vrsni komparatist u ovom se napisu pita što za Filipa znači slikanje, kakve su njegove likovne predodžbe, osvjetljava problem njegove kreativnosti i pita se koji je položaj njegove poetike u realnom suvremenom slikarstvu. Definira ga kao *intelektualnog umjetnika*, krajnje senzibilnog, koji je zapao u duboku krizu, pri čemu sve oko njega gubi svoj smisao, a o uzroku te krize kaže: *Ali iz konteksta se (...) može razabrati da je jedan od uzroka njegove unutarnje nesigurnosti i nemira spoznaja da je njegova umjetnička egzistencija bez obzira što on nema neposrednih materijalnih briga, lišena uporišta u društvu, dakle manje-više privatna stvar.*²³⁶

I time je dodatno potcrtan u romanu problematiziran odnos umjetnika i društva. Kritičar ističe Filipov *konzervativizam*: nesklonost napuštanja svojevrsnog empirizma, mimetičnosti, figuralne kompozicije, narativne težnje, sklonost literarizaciji slike, simbolizmu. Filipov je ideal ostvarivanje sinestezije: oblicima i bojama dočarati sinestetičke osjete i odabranim likovnim trenom, kada sve na platnu zastaje, ipak sugerirati pokret, gibanje. Sve te Filipove slikarske

²³³ Vidi: Žmegač, V.: *Imaginacije Filipa Latinovicza*, u: *Krležini europski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu.*, Znanje, Zagreb, 1986, str. 158-159.

²³⁴ Isto, str. 74.

²³⁵ Isto, str. 85.

²³⁶ Isto, str. 101.

pothvate jezični medij može izraziti kao poetski i psihički totalitet Filipove inspiracije, tvrdi Žmegač. U svojoj se analizi autor dotiče brojnih pitanja o Filipovu stvaranju, na što upućujem prilikom razmatranja autoreferencijalnih elemenata u *Povratku Filipa Latinovicza*.

Žmegač tvrdi da u liku Filipa ne možemo prepoznati niti jednog onodobnog slikara, ali neke njegove slikarske zamisli dovodi u vezu s Babićevim platnima, a za neke njegove ideje o slikarstvu smatra da su pripremljene u Krležinoj esejistici dvadesetih godina (naprimjer, o simultanosti je pisao u napisu *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*, objavljeno u "Savremeniku" 1921. godine, esejistički tekst *Predgovor "Podravske motivima" Krste Hegedušića* koji je svjedočanstvo o autorovim intelektualnim i umjetničkim doživljajima, o estetici ružnoće govori Krležin esej: *O nemirima današnje njemačke lirike*).

Kritičar smatra da se *Povratak Filipa Latinovicza* udaljio od proustovskog impresionizma jer Filipu nije samo do osjetilne i intelektualne rekonstrukcije doživljaja prošlosti; njegova svijest funkcionira centrifugalno: njegova svijest gotovo neprestano reflektira suprotnosti, a snagu crpi iz sruza oprečnih svjetova: istovremeni prikaz profinjenosti europske civilizacije i panonske zaostalosti. Filipova je poetska zbilja razdrta, disonantna.

Žmegač kaže: *Filip je ambivalentna ličnost, razumski i osjećajno razdrta, sam je u svojoj svijesti antagonistička narav. Te strane njegove ličnosti su sukladne: misaona skepsa i impresionistička nervoza se prožimaju.*²³⁷ Te opreke prisutne u Filipovim razmišljanjima mogu se locirati na nekoliko razina, pa i na razini sociologije i psihologije umjetnosti. U našem će radu biti cilj pokazati kako se ti stavovi ostvaruju u okvirima narativne sintakse ovoga romana, romana o impresionizmu, kako ga naziva Žmegač, i kako iz njihove međuovisnosti izrasta smisao samoga teksta.

U fokusu znanstvenog interesa Danijele Bačić-Karković bili su i Krležini romani *Tri kavalira gospođice Melanije* (1920./1922), *Vražji otok* (1923), *Povratak Filipa Latinovicza* (1932), *Na rubu pameti* (1938), ili tzv. rani Krležini romani s posebnim osvrtom na krizu obitelji u tim tekstovima.²³⁸ Kritičarka u tekstu *O ranim Krležinim romanima (Vražji otok (1923), Povratak Filipa Latinovicza (1932), Na rubu pameti (1938))* promatra načine Krležina tematiziranja odnosa pojedinca i grupe, odnosa muškarca i žene i obiteljskog *milieua*. U tim romanima uočava da je *Krleža bio sklon baratati kupoprodajnim bračnim "kontraktima"* i da to postaje metonimijski princip svih kasnijih krležinski modeliranih brakova (formalnih i konkubinskih odnosa i veza). U centru je njezina promišljanja dijada sin – mati kao jedna od

²³⁷ Žmegač, V.: *Imaginacije Filipa Latinovicza*, u: *Krležini europski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu.*, Znanje, Zagreb, 1986, str.124.

²³⁸ Bačić-Karković, D.: *O ranim Krležinim romanima, Tri kavalira gospođice Melanije (1920./1922), "Fluminensia"*, XIV/2002, 1, 17-31. i Bačić-Karković, D.: *O ranim Krležinim romanima II (Vražji otok (1923), Povratak Filipa Latinovicza (1932), Na rubu pameti (1938))*, "Fluminensia", XV/2003, 1, 59-91.

dominanti romana *Povratak Filipa Latinovicza*, a građena (je) na podlozi opskurnog očinstva, neznanoga i velom tajni obavijenoga porijekla. Zato ona i nadopunjuje Lasićevu shemu, pa kreira ideogram narativnih silnica u tom romanu u koji dodaje relaciju spram oca (iako nije prisutan u biografskom smislu, važan je motivacijski punkt u komponiranju djela. Kritičarka u romanu iščitava tri paralelne ôsi podjednake epistemološke i estetske snage: 1. dijada majka-sin, 2. dijada otac-sin i 3. dijada sin-žene (Bobočka). Prve dvije dijade moglo bi se motriti pod zajedničkim nazivnikom potrage za porijeklom i identitetom u doslovnome, (...), te metafizičkome, (...) smislu bojazni od sartriovski pojmljenog kopilanskog kompleksa, u pozadini kojeg je zebnja pred ništavilom.²³⁹

Zanimljiva su njezina raspravljanja o dijadi sin-žene ili sin-Bobočka (autorica objašnjava da rabi izraz *sin* u dijadi sa ženama odnosno Bobočkom, (umjesto Filip) kako bi naglasila vrstu prijenosa osjećajne uskrate, nedostatka ljubavi i topline koju od najranije dječjačke dobi Filip osjeća u dijadi s majkom) gdje navodi da su ti odnosi tijekom romana pripremani pripovjedačevom unutaršnjom fokalizacijom analeptičkoga obzora.

U kraju će romana kritičarka, u vođena svojim istraživačkim interesom uočiti da dolazi do gradbenog obrata: sada sin vidi oca kao klauna, i to dovodi u vezu sa sinovljevim doživljajem, još iz djetinjstva, majke *naprašene kao klaun* i time, između ostalog, potvrđuje tezu o prisustvu karnevalizacije (u Bahtinovu smislu) u Krležinu djelu.

Vladimir Biti s svom razmatranju Krležinog romana²⁴⁰ navodi da se Sartreova *Mučnina* na točki središnjeg lika rado uspoređivala s *Povratkom Filipa Latinovicza* što je i vidljivo u napisu Gábora Vajde *Povratak Filipa Latinovicza* u evropskom književnom kontekstu²⁴¹ te zaključuje da su te usporedbe *mahom zapostavljale ključnu razliku između pripovjednih perspektiva i s njima povezanog načina izlaganja dojmova*. Upravo će elementi narativne organizacije romana *Povratak Filipa Latinovicza* biti temom ovog njegovog rada. Kao temeljnu pripovjednu situaciju u Krležinu romanu kritičar označava pripovijedanje lika, i upozorava da pripovjedač tijesno prijanja uz Filipove misli i dojmove.

Iako je u *Povratku Filipa Latinovicza* riječ o prijeko egzistencijalnoj potrebi iskorijenjena jastva, da se potvrdi na prošlosnoj podlozi, Biti naglašava da u njemu ipak radnja nije u cijelosti smještena u polje reminiscencije (u šestom, naprimjer, poglavlju junak iz kontemplacije prelazi u akciju: kreće u Kostanjevec). Podaci koje nudi pripovjedač tek su *nužna isprika za valove njegovih* (Filipovih, ubacila S. T.-Š.) *asocijacija*, a kontemplacija neumitno

²³⁹ Bačić-Karković, D.: *O ranim Krležinim romanima II (Vražji otok (1923), Povratak Filipa Latinovicza (1932), Na rubu pameti (1938))*, "Fluminensia", XV/2003, 1.

²⁴⁰ Biti, V.: *Krleža i evropski roman*, "Književna smotra", XVI/ 1984, 54-55, str. 63-82.

²⁴¹ Vidi: Vajda, G.: "*Povratak Filipa Latinovicza*" u evropskom kontekstu, "Književna smotra", str. 35-40.

nadrasta nad akcijom, pri čemu Filip monologizira iz *vlastite* potrebe. Nerijetko su prisutni i izravni pripovjedačevi komentari, a među pripovjednim postupcima, kritičar posebno upućuje na izrazitu brojnost analepsi.

Ta prednost koju u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* stječe povratak u prošlost nad akcijom lika utmeljena je, tvrdi Biti, na koncepciji čovjeka kao *kućišta mrtvih stanara*. Hijerahizacija među likovima (Filip, Bobočka, Baločanski, Kyriales) provedena je na dva, međusobno povezana i ovisna, načina: ovisno o prostoru koji u romanu dobiva njihova prošlost te ovisno o stupnju njihove ovlaštenosti da tu prošlost posreduju sami. U svojoj će analizi - na čije će se pojedine segmente još upozoravati tijekom rasprave o autoreferencijalnosti u tom Krležinom romanu u ovoj disertaciji - zaključiti: *Višestruka horizontalna i vertikalna, površinska i dubinska raslojavanja, njegova diskursa, kao i besprimjerena gipkost fokalizacije, koja se uvraća čak prema vlastitom središtu, čine od Povratka Filipa Latinovicza zacijelo najromanesknije poglavlje u razvitku Krležina pripovjedača - ali ipak ne i poglavlje najproblemskije.*²⁴²

U studiji *Mitska interpretacija romana Povratak Filipa Latinovicza* Dalibor Cvitan²⁴³ čita Krležin roman iz perspektive Fryevog tumačenja književnosti koji kao načelo mitske imaginacije postavlja paralelizam između sunčanog ciklusa dana, ciklusa godišnjih doba i organskog ciklusa ljudskog života (zora - rađanje; zenit - ženidba, tirjumlj; zalazak sunca - starost, mrak - smrt). U tom romanu kritičar uočava prisutnost svih triju faza iz Fryeve sheme, osim posljednje, koja u Krležinom djelu ne postoji zasebno, nego se njezini elementi nalaze razasuti po dijelovima cijelog romana. *I baš zbog toga što je s njom učinjena iznimka, što su njene osobine urasle u tkivo čitavog djela od početka do kraja, ona nam se čini najbitnijom oznakom Krležina staralaštva. Zar nije njeno svojstvo raspadanje, povratak kaosa? Mit kaosa - prava riječ za Krležin razdrobljen, nelogičan, bezuzročan svijet.*²⁴⁴ Osim tog mita, na kraju romana kritičar uočava i mit poplave: teške jesenske kiše dominantan su činitelj u promjeni raspoloženja, pa čak i karaktera junaka romana, i tvrdi da se vlaga i negacija smisla života u ovom Krležinom djelu javljaju zajedno i uz *pad bogova*. Upravo ta prisutnost mita *Götterdämmerunga*, u čijoj je osnovi arhetip satire (jer čovjek koji gleda propast svojih bogova samo može karikirati svoj doživljaj), jest karakteristika porijekla Krležine satiričnosti.

Nadalje, upozorava Cvitan, po tezama N. Frya postoje dvije vizije svijeta u kojima se izražava mitska imaginacija (komička i tragička vizija svijeta) i zaključuje da je u ovom romanu

²⁴² Biti, V.: *Krleža i evropski roman*, "Književna smotra", XVI/ 1984, 54-55, str. 76.

²⁴³ Cvitan, D.: *Mitska interpretacija romana Povratak Filipa Latinovicza*, u: *Ironični narcis (eseji i kritike)*, MH, Zagreb, 1971, str. 117-134.

²⁴⁴ Isto, str. 128.

- gdje je junak individualni, izolirani čovjek pobunjen protiv autoriteta (bilo onih u društvu ili u obitelji), u nezakonitim seksualnim odnosima s bludnicom - riječ o tragičkoj viziji.

Cvitan će utvrditi da se Krleža u svom književnom izražavanju približava granicama po Fryeu, tzv. eksperimentalnog pisanja: rastrgnuto je to narativno tkivo između ritualnog i epifanijskog momenta kojima se zajedno nastoje obuhvatiti sve pojave života; teži se epifaniju učiniti komunikativnom. *Epifanije se u njegovu djelu (Krležinu, ubacila S. T.-Š.) pojavljuju samo povremeno. Prostor između njih osvećen je jadikovkama za njima, ritualnom iznošenju ljudskih patnji i bolova u kružnom ponavljanju životnih događaja, čiji ritam, ma koliko Krleža čeznuo za epifanijskim bljeskom smisla postojanja, ipak više od svega opija njegovu imaginaciju.*²⁴⁵ Dakle Cvitan invencioznom raščlambom pronalazi u njemu elemente koji su u suglasju s mitskim shemama što ih u svojoj arhetipskoj kritici primjenjuje N. Frye.

Franjo Čale u napisu *Funkcija osobnog imena u Pirandellovoj i u Krležinoj prozi*²⁴⁶ pokazuje na temelju analize pojedinih stilskih crta u njihovoj narativnoj praksi kako se obojica autora, uz svu njihovu individualost i oprečnost, mogu/trebaju svrstati u zajednički kontekst europske književnosti kao pripovjedači koji su se zatekli u sličnom društvenom, duhovnom i moralnom podneblju. Oni su, kao svjedoci vremena nudili odgovore na neka srodna pitanja (filozofska i egzistencijalna) i davali analogna rješenja u oblikovanju narativnog diskursa. Dakle, cilj je studije promotriti Krležu i Pirandella u okvirima europske tradicije pripovjedačke proze.

I Mladen Engelsfeld je u istraživanju djela Miroslava Krleže, a posebno romana *Povratak Filipa Latinovicza*²⁴⁷ iznio brojna opažanja na temelju kojih je utvrdio da je to moderan psihološki roman novog oblika. On taj Krležin roman motri kao nastavak Krležinih tema o kompleksu Glembajevih i o hrvatskom društvu. Tvrdi da je glavna tema tog djela pitanje o smislu i svrsi života te pitanje o identitetu što neumoljivo vodi traženju životne podloge. Kritičar interpretira likove romana dovodeći ih u vezu s Jungovim arhetipovima i s Jungovom teorijom o jastvu i procesu individualizacije.²⁴⁸ Ističe da se motiv *podloge*²⁴⁹ u romanu javlja u dva općenita

²⁴⁵ Cvitan, D.: *Mitska interpretacija romana Povratak Filipa Latinovicza*, u: *Ironični narcis (eseji i kritike)*, MH, Zagreb, 1971, str. 132.

²⁴⁶ Čale, F.: *Funkcija osobnog imena u Pirandellovoj i u Krležinoj prozi*, "Forum", XII/ 1973, 4-5, str. 602-642.

²⁴⁷ Engelsfeld, M.: *Intrepretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*, Liber, Zagreb, 1975.

²⁴⁸ Jasna Melvinger otvarajući svoju studiju *Ženski likovi u Krležinu romanu Povratak Filipa Latinovicza* (Vidi: Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu Povratak Filipa Latinovicza*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 125-145) ističe metodološko polazište M. Engelsfelda i tvrdi da je Krleža, iako je Krleža mogao biti upoznat s Jungovom teorijom jer je godine 1928. objavljena njegova knjiga *Odnos između ja i nesvjesnog*, po svojim shvaćanjima bliži Freudu, pa će se zato ona u svojoj studiji i koristiti Freudovim terminima.

²⁴⁹ I G. Vajda je u napisu *Povratak Filipa Latinovicza u evropskom kontekstu* utvrdio da M. Engelsfeld temeljnom strukturalističkom analizom samo potvrđuje da je pomanjkanje podloge, tj. traganje za njom glavni motiv, pa je svaka interpretacija koja ne prepoznaje to osjećanje kao temelj kojeg se kriju djela glavnog junaka, pokretača osuđena na neuspjeh. Zato je njegov cilj usporediti taj osjećaj manjkavosti u Krležinu romanu i u Sartreovoj *Mučnini*. (Vidi: Vajda, G.: "Povratak Filipa Latinovicza" u evropskom kontekstu, "Književna smotra", str. 35-40)

značenja: kao podloga ljudskog života u njegovu biološkom, duhovnom i društvenom smislu s moralnim vrijednostima i vjerovanjima koja životu podaju značenje te kao hrvatska društvena i politička podloga na kojoj je hrvatski čovjek determiniran silama biologije, povijesti, zemljopisa i politike.²⁵⁰ Filipovo neznanje o identitetu vlastitoga oca, dakle to neznanje i o vlastitoj podlozi, odražava se na njegova duševna stanja pa on nije u mogućnosti sagledati svijet kao cjelinu. Posljedica takvog emocionalnog stanja jest i nemogućnost slikanja. Na temelju osvješćivanja svoje podloge i svog odnosa prema ostalim likovima u romanu on rekreira svoju ličnost, pa Engelsfeld u krvavom kraju romana vidi ostvarenje procesa individualizacije samog junaka.

Pišući u *Povijesti hrvatske književnosti* (u poglavlju pod nazivom *Međuratna književnost*) o Miroslavu Krleži, Ivo Frangeš kaže: *Evo, rekao je A. G. M., talenta koji nije pod mojim dojmom.*²⁵¹ O Krležinoj originalnosti na književnoj sceni nitko nije bio meritorniji suditi do sam Matoš, koji će kasnije trajno postati i prisutan, uz Kranjčevića, u opusu tog pisca koji se 1914. godine javio svojim *Legendama*. U njegovu opusu Frangeš ističe prisustvo *plemenite nacionalne angažiranosti i težnje za estetskim realizacijama*, te mu pripisuje šire, izvannacionalno značenje.

Samim se romanom *Povratak Filipa Latinovicza* Frangeš bavio u studiji pod nazivom *U potrazi za izgubljenim djetinjstvom (Nekoliko paralela uz Povratak Filipa Latinovicza)*. O temeljnoj misli tog kritičkog napisa najbolje govore sami kritičarovi iskazi: *Krležin "Povratak Filipa Latinovicza" treba prije svega shvatiti kao roman jednog slikara i roman jednog povratnika: slikarova povratka izgubljenom djetinjstvu.*²⁵² (...) *Stoga ćemo roman najpotpunije razumjeti zamislimo li ga kao jednu golemu, neprestanu izložbu slika: to je intimni zakon ovog teksta i glavni način njegova postojanja. (...) On je, ponajprije, organski dio Krležine goleme freske o Glembajevima i o glembajevštini kao tipu života.*²⁵³ u svojoj će analizi tog nrativnog teksta Frangeš povući i nekoliko paralela: usporedit će ga s Rilekeovim djelima, s Proustom

²⁵⁰ On podlogu motri kao osjećaj životne neposrednosti što je iskazana Filipovim osjećajem identiteta sa živom i neživom prirodom, u slikarskim trenucima, pa je tada ona nužan uvjet smisljena i svrhovita života (usp. 35-40); zatim podlogu koristi da bi osvijetlio prilike u hrvatskom društvu pri čemu je Joža Podravec tumačen kao arhetip naše hrvatske seljačke stoljetne zaostalosti, tj. kao *homo panonicus* (Vidi: Engelsfeld, M.: *Intpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*, Liber, Zagreb, 1975, str. 41-51); putem podloge proširuje se analiza hrvatskog društva na više staleže: povijesno pregaženu i osiromašenu aristokraciju i buržoaziju pri čemu mravinjak tumači kao antropomorfnu sliku razjedinjenog društva (Vidi: Isto, str. 53-67); podloga u biološkom smislu, tj. kao tjelesna podloga čovječjeg života - *homo eroticus*: čovjek je sveden na razinu animalisa (Vidi: Isto, str. 68-82) i podloga u duhovnom smislu: Kyriales kao Filipova sjena i kao unutarnji glas slikareve savjesti, kao teoretičar tjelesnog. (Vidi: Isto, str. 83-105)

²⁵¹ Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987, str. 284.

²⁵² Dodajmo da je slično i Marin Franičević u članku *Miroslav Krleža u hrvatskoj književnosti*, ističući europsku orijentaciju Miroslava Krleže, za roman *Povratak Filipa Latinovicza* rekao: *Krvavi kovitlac modernog apatrida (istaknula S. T.-Š.) Filipa Latinovicza, iščupanog u korijenu, dan je jednako uvjerljivo i uzbudljivo kao i negacija njegove metafizičke estetike (istaknula S. T.-Š.) snagom samoga tragizma, ali i snagom i autentičnošću Krležina crnog izraza.* (Franičević, M.: *Miroslav Krleža u hrvatskoj književnosti*, "Forum", XII/1973, 12, str. 924)

²⁵³ Frangeš, I.: *U potrazi za izgubljenim djetinjstvom*, u: *Matoš, Vdrić, Krleža*, 1974, Liber, Zagreb, str. 313.

(naglašavajući i razlike), a Filipov susret s bludnicom kontrastira s istom scenom iz Flaubertova *Novembra*.

U romanu kritičar uočava *pripovjedački ritam sjećanja*, dakle, ne radi se o memoarskom nizanju činjenica, nego o pretapanju prošlosti i sadašnjosti, atmosfera je mračna, sve je neuhvatljivo i isprepletano. U takvom *povratku* bivšim se događajima pridaje jedna potpunija, bolnija, pročišćenija očevidnost od one koju su imali *u stvarnosti*.²⁵⁴

Glavni je junak slikar, pa je njegova doživljajnost određena karakterom njegova vidnog kuta. Pisac treba mobilizirati njegovu svu slikarsku i uopće psihičku osjetljivost, svu ustreptalost, i u isto vrijeme je *prevesti* na govor literature, u jezik. Protagonist je nekomunikativan, neukorijenjen, bez uporišta u prošlosti i okolini, bolno osjeća *nedostatak "čvrste točke sa kojih može krenuti dalje"*. Vezu s njegovom podlogom probudit će uzvik *ogenj*, taj *domaći* dijalektalni izraz koji će ga prenuti iz sna i natjerati u akciju, izraz koji će izazvati klupko sjećanja: *I to je upravo jedini aktivni zahvat u stvarnost u toku čitava njegova povratka: djelovanje podloge i težnja za uklapanjem u nju*.²⁵⁵

Slikarska Filipova kriza začinje se u njemu tiho, ali postaje sverazorna: *I upravo tu gdje misli da proširuje dijapazon doživljavanja i da pojačava "govor" svojih slika, tu Filip ujedno otkriva tajnu svojih kriza: jer onog časa kad sumnja da je boja kadra izraziti sve što nije boja, čim hoće boji da dade samo ono što je njezino, da je "ponizi" na njezinu ulogu u stvarnosti, time je narušio slikarsku viziju svijeta: no u tome i jest njegova kriza, odnosno, tematika ove knjige*.²⁵⁶ Filip sumnja u smisao i svrhu umjetnosti, nesiguran je jer je opsjednut težnjom da sliku gladaocu u njezinoj cjelini treba dati odjednom, u simultanitetu, što ne može realizirati. On želi slikati, ali samo ona platna na kojima će se svi elementi stvarnosti rijetkim umijećem pretvoriti u boju (u slikarstvu), u riječ (u književnosti), u zvuk (u glazbi). Tek će u dijalozima s Kyrialesom - koji kao i svi ostali junaci u romanu vuče sa sobom prokletstvo svoje mutne prošlosti i neukorijenjenosti u bilo kakvu podlogu - postati svjestan da slikarstvo ne samo da je potrebno, nego i da je i moguće.

Svi junaci - brodolomnici (Baločanski, Kyriales, Bobočka) koji se pojavljuju i kreću u ovom *povratku* po svojoj su *intimnoj strukturi i neukorijenjivim proturječjima* orijentirani

²⁵⁴ Frangeš kaže: *Ispovijed jednog čovjeka koji se iz prohujalih godina vraća u prostore svoga djetinjstva, pokušaj da se to djetinjstvo, ti prostori i zbivanja, ponovno uspostave, ne u ime vraćanja u mitske odnose prve mladosti, nego iz potrebe da se tim povratkom konačno raščiste pitanja vlastitog porijekla, da se dođe do izvora onoga što se zove ljudska ličnost, njezine determinante i njezine traume, da se smisao i razlog njezinih razdora i nesuglasja pronađe na samom početku, i da se tako, naknadnim počinjanjem, "iz početka", dade smisao vlastitoj ljudskoj i umjetničkoj egzistenciji.* (Frangeš, I.: *U potrazi za izgubljenim djetinjstvom*, u: Matoš, Vđirić, Krleža, 1974, Liber, Zagreb, str. 312)

²⁵⁵ Isto, str. 317.

²⁵⁶ Isto, str. 322.

isključivo prema smrti, a Filip je među njima, u svoj toj trulosti i gnjiležu najcjelovitiji - tvrdi Frangeš - i on doživljava katarzu na kraju romana.

Zanimljiva je i studija Ljiljane Gjurgjan pod nazivom *Leone i Filip: od modernističkoga do postmodernoga poimanja subjekta*.²⁵⁷ Kritičarka prati kako se pomak od čvrstoga, jednoznačnog označitelja k *plutajućem*, polivalentnom, postmodernom ostvaruje u *Povratku Filipa Latinovicza* i *Gospodi Glembajevima* Miroslava Krleže, ponaosob u karakterizaciji glavnih likova. Najprije uočava njihove sličnosti: i Filip i Leone su umjetnici u potrazi za osobnim i umjetničkim identitetom, a povratkom kući oživljavaju sjene prošlosti, dolazi do sukoba s okolinom u kojima se samo potvrđuje njihova egzistencijalna iskorijenjenost, iako je, naglašava kritičarka, prisutna žanrovska različitost (roman – drama).

Ona smatra da je edipovsku situaciju, oko koje se situira psihološki sukob u drami *Gospoda Glembajevi*, primjereno tumačiti u skladu s Lacanovom interpretacijom te situacije²⁵⁸ i zaključuje da Leoneova sudbina ima klasičnu predodređenost. No dok je Leone postavljen u strogo strukturirani i hijerarhizirani svijet glembajevštine, Filip je stalno suočen s *označiteljem koji mu izmiče*. Na ključno pitanje o identitetu oca ne može odgovoriti, pa će se *Filipova egzistencijalna smislotvorba odvijati isključivo u prostoru onih označitelja koji će autoritet oca nadomjestiti*. Kritičarka navodi da bi to mogla biti majka, ali ona nije dovoljno snažan autoritet da bi postala uporištem Filipove egzistencijalne smislotvorbe, pa se on od djetinjstva oslanja na *pogled Drugoga*. Zato edipovska situacija u ovom romanu zadobiva izvrnuti parodičan oblik. Zato Gjurgjan zaključuje da je i *Roman Povratak Filipa Latinovicza potrebno (...) interpretirati u ključu edipovske situacije, ali ta situacija ima bitno drugačiji predznak nego u drami Gospoda Glembajevi*.²⁵⁹

Filipov svijet nije unaprijed zadan kao Leoneov. On luta u prostoru suprotstavljenih vrijednosti, obmana i privida, lažnih ideala i autoriteta. Upozorava kritičarka i na etimološki korijen Filipova prezimena koji sugerira njegovu vezu s latinicom, a time i sa samim korijenima europske pismene kulture, što također tumači kao još jednu odliku po kojoj Filip biva (post)moderni lik u kojemu je vitalističko prevladano kulturnim, pa kulturni konstrukt (a to je upravo svijet slobodnoga, plutajućeg označitelja) dominira nad životnom stvarnošću.

²⁵⁷ Gjurgjan, Lj.: *Leone i Filip: od modernističkoga do postmodernoga poimanja subjekta*, "Republika", 49/1993, 11/12, str. 90-99.

²⁵⁸ *Leone prema tome nije cjelovit lik, no njegova podvojenost funkcionira kao čvrsta, cjelovita struktura uspostavljena u binarnu opoziciju. U trenutku kada se jedan dio te binarne opozicije ("ime oca" kao ključno mjesto Leoneove oporbe) ruši, srušit će se i psihički integritet samoga lika. Stoga Leoneova sudbina ima gotovo klasičnu predodređenost. Ona je ispunjenje tragične krivnje jednoga svijeta u kojem je označitelj fiksiran (lik oca, sustav patrijarhalnih vrijednosti) pa je smislotvorba već unaprijed zadana.* (Isto, str. 94)

²⁵⁹ Isto, str. 96.

Na taj način kritičarka dokazuje da je Filip *tipičan (mimetičan) lik uvjeta postmodernoga bivanja u kojemu dehijarhizacija svijeta mono(phallo)-logo-centrične smislotvorbe, dovodi do idejne i emocionalne polisemije tipične za slabi (postmoderni) subjekt.*²⁶⁰

Jasna Melvinger²⁶¹ precizira svoje metodološko polazište u svojoj analizi romana *Povratak Filipa Latinovicza* i kaže da će se oslanjati i na sredstva psihokritike: Filip se motri kao *ego*, a ostali likovi romana personifikacije su onih dijelova psihičke ličnosti koje *ego* ne prepoznaje. Zato se oni pojavljuju i na drugim razinama: kao arhetipovi, kao replike povijesnih ličnosti, kao otjelovljenja nosilaca društvenih i ekonomskih odnosa ta kao eksponenti stanovitog umjetničkog ukusa ili odnosa prema umjetnosti. Likovi su motreni kroz Filipovo emocionalno, zaslijepljeno *ja* koje se ne može izmiriti sa svojim nesvjesnim, pa su i ženski likovi majka Kazimiera Regina i ljubavnica Ksenija Radajeva, Bobočka, prikazani na taj način.²⁶² Boljem razumijevanju likova romana pridonosi i tumačenje vlastitih imena, jer ona su gotovo uvijek *govoreća imena*, kao primjerice Filip Latinovicz, Kazimiera Regina, Ksenija Radajeva, Bobočka Kyriales, Baločanski, Kostanjevac o čemu ću još upozoravati tijekom rasprave o autoreferencijalnosti u tom romanu.²⁶³

Vrlo je zanimljivo i njezino tumačenje poznate epizode Filipova spašavanja Hitrečeva bika iz goruće staje izneseno u članku *San i čin Filipa Latinovicza ili kako spasiti Europina bika*,²⁶⁴ o čemu će još biti riječi.

U *Povijesti hrvatskog romana II* Krešimir Nemeč²⁶⁵ o Krležinu romanesknom opusu raspravlja u okviru poglavlja *Uspón analitičko-psihološkog i lirskog romana*. Kritičar polazi od tvrdnje da su moderni subjektivistički romani u tipološkom smislu svojevrstan nastavak psihološkog i konfesijskog romana koje su u osamnaestom stoljeću utemeljili Rousseau i Goethe. Za hrvatski će analitičko-psihološki roman između dvaju ratova utvrditi da nudi pokušaje sinteze elemenata realizma s modernističkom introspektivnom mimezom i novim tehnikama. I dok su ostali pisci (Milan Begović, Đuro Vilović, Zvonimir Remeta, Ivo Kozarčanin) u svojim inovacijskim subverzijama bili umjereni i oprezni zbog opasnosti od hermetičnosti i nekomunikativnosti, Miroslav Krleža je najdalje otišao u istraživanjima modusa narativnog

²⁶⁰ Gjurgjan, Lj.: *Leone i Filip: od modernističkoga do postmodernoga poimanja subjekta*, "Republika", 49/1993, 11/12, str. 99.

²⁶¹ Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu Povratak Filipa Latinovicza*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 125-145.

²⁶² Vidi: Isto, str. 125-137.

²⁶³ Vidi: Isto, str. 137-145.

²⁶⁴ Melvinger, J.: *San i čin Filipa Latinovicza ili kako spasiti europina Bika*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 147-152.

²⁶⁵ Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Znanje, Zagreb, 1998.

diskursa. Zato Nemeć opus Miroslava Krlež²⁶⁶ i naziva *estetskom vertikalom razdoblja* i napominje da se *Sinkretična priroda romana, tj. sposobnost vrste da u sebe upije različite sadržaje i diskurse, idealno poklapala s Krležinim umjetničkim afinitetima i intencijama*.²⁶⁷ *Povratak Filipa Latinovicza* (1932) motri kao reprezentativno i kultno ostvarenje Krležine umjetnosti i navodi da mu začetak i anticipaciju predstavlja prozni fragment *Bobočka* objavljen u "Hrvatskoj reviji" 1930. godine, te ističe da su prije knjige tiskani i pojedini odlomci romana u časopisima "Književni život" i "Danica". Nemeć smatra da je *Egzistencijalni problem paternaliteta u romanu (...) neodvojivo povezan s problemom slikareva identiteta*.²⁶⁸, pa se takva tema realizira asocijativnom tehnikom u brojnim *esejističkim pasażima, eruditskim digresijama, intelektualnim diskusijama, polemikama, pastišu, kolažu, složenoj simbolici...*

Iako navodi da znatan dio romana zapremaju Latinoviczeve meditacije o specifičnim likovnim problemima, razgovori o umjetnosti i teorijski traktati o slikarstvu koji se često iznose u obliku osamostaljenih esejističkih digresija i tako prekidaju narativni slijed, kritičar ih nigdje ne imenuje kao autoreferencijalne elemente u ovom romanu. Još je evidentnije da Nemeć upozorava na autoreferencijalnu organizaciju teksta (koju ponovno ne imenuje) kada navodi riječi Viktora Žmegača iz studije *Krležini europski obzori* koji govori o svojevrsnoj *pikturalnoj organizaciji teksta i tehnološkom pristupu problematici*.

Roman je to o slikaru, pa se iz njegove točke gledišta i motri svijet. *Međutim s gledišta Latinoviczeve težnje za samospoznajom i potrage za vlastitim identitetom, prijeloma točka u romanu svakako je susret sa Sergijem Kirilovičem Kyrialesom*. U fokusiranju erotskog trokuta Latinovicz-Bobočka-Baločanski dramatičnost kostanjevačkih zbivanja dostiže kulminaciju, pa je i kraj romana *abruptivan, neočekivan, obilježen završnim agresivnim prizorom*.

Nemeć zaključuje da roman *Povratak Filipa Latinovicza* pripada tradiciji europske egzistencijalističke literature i naglašava da je objavljen prije Sartreove *Mučnine* ili Camusova *Stranca*. Pored egzistencijalističke vizure važan poticaj, drži kritičar, bila je i Freudova psihoanaliza što je vidljivo u nizu tematskih jedinica i motivacijskih skopova. Također s Proustovom metodom Krležu povezuje koncepcija obnavljanja prošlog i potrage za izgubljenim

²⁶⁶ U opisu tog romanesknog opusa kritičar prerađuje shemu koju je za romaneskni opus Miroslava Krlež²⁶⁶ postavio Stanko Lasić u djelu *Struktura Krležinih "Zastava"* (Vidi: Lasić, S.: *Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize*, Liber, Zagreb, 1973, str. 9-31). Tako uočava jasnu liniju razvoja: od "iskustva linearne naracije", dakle funkcijskih romana (*Tri kavalira gospođice Melanije, Vražji otok, Povratak Filipa Latinovicza*), preko indicijskih romana u kojima je fabula u službi teme (*Na rubu pameti, Banket u Blitvi*), do genetičkog romana *Zastave* kao svojevrsne sinteze.

²⁶⁷ Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Znanje, Zagreb, 1998, str. 235.

²⁶⁸ *Ibid.*, str. 239.

vremenom, a u kritici je uočena bliskost Latinoviczevih pogleda s "filozofijom impresionizma" E. Macha.²⁶⁹

Vlatko Pavletić pišući o *Povratku Filipa Latinovicza* u *Kritičkim medaljonima (Panorama hrvatskih pisaca i djela)*²⁷⁰ za taj Krležin lirski meditativni roman kaže da je u psihološkoj dimenziji povratak u djetinjstvo, a u socijalnoj tendenciji predstavlja dopunu glembajevskog ciklusa. Ta je *pjesničko-esejistička proza* s likovima morbidnim, čak *patološkim i frejdovski mutnim* (Bobočka, Baločanski, Kyriales) izrazito je dramski koncipirana, kao što je slučaj i u Dostojevskog.

Višnja Sepčić u članku *Susret s kaosom: Krležin "Povratak Filipa Latinovicza"*²⁷¹ tematizira ključnu riječ u naslovu tog *subjektivističkog romana* i zaključuje da je *Povratak* *centriran na duboku životnu i stvaralačku krizu glavnog junak, slikara Filipa Latinovicza.*²⁷² Ona dramatičira prijelomni trenutak u životu glavnog lika u kojem je prisutna cjelokupnost prošlosti u dramskoj sadašnjosti narativnog teksta. Kao osnovnu traumu junakova djetinjstva ističe odsutnost kontakta i komunikacije s majkom i smatra da Filipova kriza započinje kao kriza identiteta, pa se u toj potrazi za konstitutivnim odrednicama vlastitog bića napušta kauzalno-kronološka organizacija teksta, nauštrb evoakcije intenzivnih unutrašnjih doživljaja. Tako je realiziran koncept subjektivnog vremena i simultano prikazivanje stanja u svijesti. Među brojnim sjećanjima, tvrdi kritičarka, dvije su dominantne teme združene još u ranom Filipovom djetinjstvu: tema seksa i tema smrti koje združuje upravo simbol meduzine glave s početka romana.

*Narativna perspektiva potječe iz centra pojedinačne visoko direfencirane svijesti, subjektivna percepcija oblikuje predodžbu zbilje. (...) Filip je slikar i njegovi intenzivni unutrašnji doživljaji objektiviraju se u slike, zamišljene ili naslikane. No definirajući svoju subjektivističku slikarsku poetiku, Filip definira istodobno i piščevu vlastitu.*²⁷³ Dakle kritičarka je osluhнула autoreferencijalni moment u romanu, ali ga nije imenovala, a u daljnjem će svom tekstu objašnjavati tu Filipovu subjektivističku poetiku, koja počiva na *subjektivnoj rasvjeti* i u kojoj bi halucinantno stanje trebalo poslužiti kao uvod u stvaralački čin. Filipov snažni doživljaj egzistencijalnog apsurdna, koji je u središtu zbivanja, dovodi do fragmentariziranja zbilje, a za Filipa umjetnika, samo je umjetnost bila integrativni princip. Tjeskoba. Njemu, po duhovnom habitusu europejcu, u panonskom se blatu kao jedini spas nameće *misliti u slikama i opijati se*

²⁶⁹ Vidi: Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Znanje, Zagreb, 1998, str. 243.

²⁷⁰ Pavletić, Vlatko, *Miroslav Krleža, Povratak Filipa Latinovicza*, u: *Kritički medaljoni. Panorama hrvatskih pisaca i djela*, NZMH, Zagreb, 1996, 314-316.

²⁷¹ Sepčić, V., *Susret s kaosom: Krležin Povratak Filipa Latinovicza*, u: *Klasici modernizma*, Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, 145-186.

²⁷² Isto, 145.

²⁷³ Isto, 154.

mnogolikom izmjenjivošću slika. I prije Sartreova Roquentina (1938) Krležin Filip osjeća neizmjernu metafizičku tjeskobu nad besmislenim nesvrhovitim trajanjem u vremenu.

Višnja Sepčić svoju studiju *Meksički pakao Lowrijeva romana "Pod vulkanom" i karnevalizirani podzemni svijet Krležina "Povratka Filipa Latinovicza"*²⁷⁴ utemeljuje na žanrovskoj istosti ovih romana: to su primjerci subjektivističkog, lirskog romana u kojima se raščlanjuje unutrašnja drama duha glavnih protagonista, umjetnika u krizi. I dok je Lowrijevi roman kasnomodernističko ostvarenje, *Povratak Filipa Latinovicza* je modernistički roman. Nekoliko je zajedničkih osobina ovih romana. U oba je djela izrazito snažan intenzitet doživljavanja osjetilnih senzacija svega što okružuje junake (boja, obrisa, zvukova i mirisa) i on ih nerijetko odvodi i u halucinantno-vizionarne predjele psihe, pri čemu im je srodna i koncepcija vremena (pretapanje prošlosti i sadašnjosti i središnja uloga sjećanja). Zajedničke su im i tematske preokupacije: bitka između Erosa i Thanatosa, stanja in extremis, ambivalentnosti, preokupacije iracionalnim silama u ustrojstvu bića i života i naročito tema krize stvaralačkog impulsa. Još jednu sličnost u ova dva romana kritičarka pronalazi u činjenici da Lowrijevi Konzul groteskno izvrće biblijski Ezekijelov tekst, što u Krležinu tekstu odgovara deskripciji Filipove *demonske slike*. Ona tvrdi da oba simbola na dubinskom planu izražavaju osjećaj egzistencije tjeskobe zajedničke obojici junaka.

No i pored tih sličnosti ovi se romani međusobno i razlikuju. Dok u *Povratku Filipa Latinovicza* središnja svijest koja filtrira događaje jest svijest slikara Filipa, u *Pod vulkanom* isprepliću se četiri svijesti posrednika među kojima je središnja svijest glavnog junaka, Konzula. Isto tako tematska podudarnost ovih romana realizirana je na različite načine: naime razlika je u strukturi Filipovih i Konzulovih neizravnih unutarnjih monologa (Filipovi su logički artikulirani, Konzulovi su gusto isprepleteni i uraštaju u narativno tkivo). I dok u propitivanju samoraznog impulsa u biću glavnog lika u civilizaciji iz koje je potekao Filip savladava tu sklonost prema autodestrukciji, Konzul to ne uspijeva.

Oba romana veže niz značajki koje kritičarka podvodi pod kategoriju karnevalizacije romana, po Bahtinu. Tako obje radnje romana uključuju pučki karneval, prisutni su skandali i katastrofe koji su u Bahtinovu sustavu postavljeni u središte strukturalnog ritma, karnevalske se maske neprestano prurušavaju jedna u drugu (Bobočka se od tjelesne inspiracije prurušava u vješticu, Baločanski iz građanina, bankara u monstroznu zvijer, Kyriales iz doktora medicine u Nečastivog), prisustvo troplanske radnje koja po Bahtinu uključuje nebo, zemlju i podzemlje i fantastike.²⁷⁵

²⁷⁴ Sepčić, V.: *Meksički pakao Lowrijeva romana Pod vulkanom i karnevalizirani podzemni svijet Krležina Povratka Filipa Latinovicza*, u: *Klasici modernizma*, Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 187-218.

²⁷⁵ Vidi: Isto, str. 207-218.

Sepčić zaključuje da se karnevalske nesukladnosti i sudari proturječja pojavljuju obilato u stilu i jednog i drugog romana. Na taj su način oba romana utemeljena na arhetipskom motivu propasti i obnove, smrti i uskrsnuća bića, koji izvire iz drevnog karnevalskog osjećaja života, kako uči Bahtin. Dakle oni stoje na liniji razvoja europskog romana u koji duboko prodire karnevalizirana slika svijeta i bitno ih određuje, dokazuje kritičarka.

Miroslav Šicel u *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća* govoreći o Krleži, ističe da će taj svestrani pjesnik, pripovjedač, romanopisac, dramski stvaratelj, esejist, polemičar, leksikograf, koji se u književnosti javio programatsko-manifestnim istupima, obilježiti cijelo književno razdoblje u kojem je djelovao. A djelovao je od 1914. godine kada u "Književnim novinama" Milana Marjanovića objavljuje prvu dramu *Legenda* pa sve do sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, izlazeći iz okvira uobičajene književno-povijesne periodizacije.

Posebnu pozornost, tvrdi Šicel, izazvala su dva njegova književna djela koja su nastala tridesetih godina: *Povratak Filipa Latinovicza* objavljen 1932. i *Balade Petrice Kerpuha* iz 1936. godine. Za roman će utvrditi da je *u određenom (...) smislu paradigma modernog romana u hrvatskoj književnosti, zahvaljujući prije svega destrukciji tradicionalne čvrste fabularne strukture i naglašenom esejizmu.*²⁷⁶ Smatra da bi se tematski trebao odrediti i kao roman povratka (pa ga veže uz Prousta), ali i kao roman umjetnika, slikara. On je ujedno i više od toga jer *Filip ispituje vlastitu složenu, introvertiranu i hipersenzibiliziranu ličnost koja se našla u raskoraku između zavičajnog izvorišta i univerzalnog doživljaja svijeta.*

²⁷⁶ Šicel, M.: *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb, ²1997, str. 169.

1.3. Kritički tekstovi o romanu Proljeća Ivana Galeba Vladana Desnice

Ivo Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti* za Desnicu kaže da je on primjer umjetnika odraslog u raznolikosti užeg i šireg zavičaja što se ogleda i u usvajanju raznolikih kulturnih i odgojnih utjecaja. On je istovremeno i skeptik i relativist. Kritičar kategorički odbija bilo kakvo poistovjećivanje ili uspoređivanje njegova proznog opusa s djelima Matavulja, Šimunovića i Kaleba: *Svaki je od tih pisaca posebna "projekcija" jednog istog svijeta, i u tome je njihova vrijednost.*²⁷⁷ Istu će misao kasnije varirati i Vlatko Pavletić je u studiji *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*. Za *Proljeća Ivana Galeba* kaže da su drugi, još snažniji roman njegov u kojemu je sumnja, uz blagu skepsu jedini način postojanja junaka. Kritičar u tumačenju naslovne sintagme dovodi u vezu proljeće s djetinjstvom: tvrdi da su u Desničinu romanu to potpuni sinonimi.

Dubravko Jelčić će u studiji *Vladan Desnica i njegovo traganje za individualnom slobodom*²⁷⁸ za roman *Proljeća Ivana Galeba* utvrditi da to *esencijalno djelo ovoga pisca*, uz *Djecu božju* i *Osamljenike* P. Šegedina, *Ruke* R. Marinkovića, *Žedan kamen na studencu* T. Ujevića, *Davni dani* i *Zastve* M. Krleže i *Skitnje* M. Peića, po njegovom mišljenju predstavlja jedno od vrhunskih djela poslijeratne hrvatske književnosti.

Kritičar je protiv u stručnoj literaturi usvojene podjele Desničina opusa na objektivističko-realističku i meditativno-simboličku prozu jer smatra da autor oba postupka shvaća kao jedinstvo. Svoju tvrdnju potkrepljuje i citatom iz romana *Proljeća Ivana Galeba*: *Čini mi se da sam oduvijek osjećao (a kasnije i sasvim svjesno mislio) da se dvije suprotne istine nipošto ne isključuju. Isključiti jednu ili drugu izgledalo mi je da znači osakatiti stvarnost, osiromašiti život, lišiti misao jednog njenog pola.*²⁷⁹ U tom esejističkom romanu s notom polemike brojne su njegove (napominjem da kritičar nerijetko poistovjećuje stavove autora – Desnice sa stavovima glavnog lika – Galeba, iako se od toga nešto kasnije svjesno ograđuje) rasprave o umjetnosti, izlaže svoju poetiku, brojna su uopćena razmišljanja o filozofiji, teoretiziranja o umjetnosti koja su izvedena poetskom ležernošću bez teoretičarskih upinjanja (kritičar je na tematskom planu uočio da se raspravlja o umjetnosti, ali taj autoreferencijalni postupak ne motri kao inovaciju u nartivnoj strukturi). Cilj svake Desničine proze, pa tako i romana *Proljeća Ivana Galeba* (...) *nije priča nego misao, spoznaja, ideja.*

²⁷⁷ Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987, str. 377.

²⁷⁸ Jelčić, D.: *Vladan Desnica i njegovo traganje za individualnom slobodom*, u: *Teme i mete*, Znanje, Zagreb, 1969, str. 225-237.

²⁷⁹ Isto, str. 230.

Roman *Proljeća Ivana Galeba* definira i kao ispovijest nezadovoljene senzibilne, umjetničke duše koja je vrlo otvorena, misaona i skrušena, pa će zaključiti da je to roman o čovjeku, koji je, u ime svog intelekta, cijelog života nezaustavljivo tragao za individualnom ljudskom slobodom. Kritičar napominje da je u svojim kritičkim napisima Desnica istakao da je umjetnikova personalnost, njegova samosvojnost, jedina vrijednost što određuje značenje i domašaj umjetničkog djela. No junak romana Ivan Galeb ide i korak dalje: po njegovu je mišljenju individualnost jedina mjera ljudske vrijednosti. Zato je traženje i izgrađivanje te definiranje i afirmiranje vlastite individualnosti za Galeba *conditio sine qua non* njegove umjetničke i ljudske egzistencije. On nenametljivo traži sebe, iskreno se sučeljava sa samim sobom, samoanalizira se i ocjenjuje. Pritom su Galebove kontradikcije u razmišljanjima o životu i umjetnosti motrene kao tipične ljudske osobine, a upravo je najveća kontradiktornost samoga Galeba u činjenici da je on sam prilično dosljedan i nekontradiktoran. Galeb je tijekom cijelog svog života vođen geslom: budi ono što jesi.

U *Povijesti hrvatskog romana III*²⁸⁰ Krešimir Nemeć o opusu Vladana Desnice govori u okvirima trećeg poglavlja pod nazivom *Egzistencijalistički impuls: roman graničnih situacija*. Ponajprije iznosi temeljne odlike egzistencijalističkog tipa romana. U analizi tematike tih romana tvrdi da su najzastupljenija osvjetljavanja pitanja o čovjekovoj moralnoj, duhovnoj i metafizičkoj drami, likovi su najčešće, tvrdi Nemeć, isključeni iz svijeta i opsjednuti problemom samorealizacije i izbora, a njihovi unutarnji doživljaji u stalnim mijenama centar su tih romana. Nerijetko oni spajaju filozofiju, religiju i znanost, pa kritičar naglašava kako je duhovna podloga tih djela specifična od pisca do pisca i kao primjere navodi da su Šegedinu bliski Kierkegard, Mounier i Bernanos, Špoljaru i Miriću pak Sartre i Camus, Vuletiću Unamun, a većini je ipak uzor Dostojevski. Hrvatski egzistencijalni roman se na razini izraza oslanja na stečevine modernističke paradigme, kao što su redukcionizam, defabularizacija, psihoanaliza, asocijativnost, unutarnji monolog. Nekoliko je dominantnih tipova u kojima se realizira taj tip romana: roman ideja, alegorijski roman i roman esej koji su produkt tendencije povezivanja filozofske refleksije i naracije, uključivanja esejističkog diskursa, metaforizacije iskaza, postupka alegorizacije i sl.²⁸¹

Desnici (1905-1967) Nemeć pripisuje *iznimno mjesto u inoviranju hrvatskog romana*, još od pojave prvog njegovog romana *Zimsko ljetovanje*, objavljenog 1950. godine, koji je naišao na osudu kritike, a roman je *Proljeća Ivana Galeba* - objavljen 1957. godine, iako je započet još prije drugog svjetskog rata, oko 1936. godine – *žanrovski i tematski supertekst*. U roman je,

²⁸⁰ Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.

²⁸¹ Vidi: Isto, str. 101-104.

naglašava Nemeć kao i brojni drugi kritičari prije njega, autor unio šest već ranije objavljenih novela (*Balkon, Mali iz planine, Zašto je plakao Slinko, Posjeta u bolnici, Tu, odmah pored nas, Delta*) kao i dijelove nedovršena romana *Pronalazak Athanatika* i nekoliko pjesama (*Slijepac na žal*). Oni samo svjedoče da se radi o sinkretičkoj prozi koja sjedinjuje različite tipove diskursa (fikcionalni pasaži, dnevnički zapisi, poetski fragmen

Među postupcima kojima se Desnica služi pri slikanju Galebovih reminiscencija uspomena i refleksija o raznorodnim pitanjima, Nemeć istiće esejizam, montažu, diskurzivna metanarativna tumačenja vlastitih postupaka i sl. Roman *Proljeća Ivana Galeba* izrazito je samosvjesno djelo, pa ga stavlja uz bok brojnih djela iz povijesti modernog romana koji su svjesni svoje načinjenosti naprimjer, *Krivotvoritelji novca*, A. Gidea, *Kontrapunkt*, A. Huxleya, *Gospodin Meister*, W. Jensa. Nemećova stajališta ilustrira ovaj citat: *U Desničinu je romanu riječ o sofisticiranoj "samosvjesnoj naraciji": poetika romana oblikuje se upravo jezikom romana. Teorijsko-metodološka misao postaje dijelom sâmog pripovijedanja, stila, fikcionalnog svijeta: roman uzima sâma sebe za predmet analize. Pritom se zbiva dvosmjeran proces: teorija podupire u romanu primijenjene literarne postupka, a primijenjeni postupci u romanu podupiru vlastitu (immanentnu) teoriju. Drugim riječima, teorija i tehnologija pisanja teže potpunom sjedinjenju.*²⁸² Upravo taj moment autoreferencijalnosti u narativnom tekstu tema je ove disertacije pa ću se Nemećovim iskazima vezanim uz taj element Desnićine narativne strukture u romanu vraćati u daljnjem tijeku ove radnje.

Uspoređujući hrvatski poslijeratni roman, Nemeć će zaključiti da se tek u *Proljećima Ivana Galeba* - koji je najznačajnija stepenica u procesu intelektualizacije hrvatskog romana, od Gjalškog naovamo (linija: Kamov - Nehajev - Krleža - Šegedin - Desnica - Marinković) - esejistićka komponenta uspostavlja kao ravnopravan element romanesknog diskursa i bitan dio njegove strukture.

U esejistićkoj je formi Petar Šegedin²⁸³ progovorio o prozi Vladana Desnice u istoimenom napisu i utvrdio da je njegova rećenica *jednostavna, narativna, ali ne i neutralna*:

²⁸² Nemeć navodi da je sam Desnica taj svoj roman usporedio s *otvorenom rubrikom* koja je uvijek spremna prihvatiti sve što piscu padne na pamet. (Vidi: Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 113)

²⁸³ Isto, str. 114.

²⁸⁴ Isto, str. 117.

²⁸⁵ Šegedin, P.: *O prozi Vladana Desnice u: Riječ o riječi*, Naprijed, Zagreb, 1969, str. 102-107.

ona je sublimirani plod intelektualne kontemplacije, te u tom smislu i autentična. Rečenica Vladana Desnice (...) konstatira pretežno karakterističan vizuelan i akustičan znak kojim će kreirati sliku i nizom slika iluziju vladanja lica, (...) Takva rečenica rezultat je njegova općeg pogleda i životnog stava, kao što je i taj njegov životni pogled oživljavan, pa i stvaran upravo takvim odnosom prema detalju u životnom času kada se pisac kao umjetnik riječi riječju i objektivira.²⁸⁶

Vlatko Pavletić je u studiji *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*²⁸⁷ za roman *Proljeća Ivana Galeba* utvrdio da predstavlja originalni pronalazak romaneskne strukture. Priču u njegovim djelima tumači tek kao polazište za evociranje nadahnutih stanja, a cjelokupan Desničin opus dijeli na dva dijela, u skladu s upozorenjem, kako kaže Pavletić, Dragana Jeremića.²⁸⁸ Svoju analizu Pavletić započinje djelima s regionalnim sadržajima koja su realistički oblikovana: raščlanjuje ih u nekoliko grupa i detaljno ih razrađuje. Zatim se bavi univerzalnim djelima s psihološko-analitičkim i simobličkim vizijama, pa za *Proljeća Ivana Galeba* kaže da je u romanu o umjetniku, preosjetljivom guslaču Ivanu Galebu zahvatio istodobno epizodno i gradsku i seosku sredinu, zainteresiran jedino za bitnu, egzistencijalnu stranu svejedno gradskih, prigradskih ili seoskih egzistencija.²⁸⁹

I Pavletić, kao i Živko Jelčić upozorava na Desničinu statičku metodu portretiranja u kojoj se približava eklektizmu, ali je daleko od dogmatizma, a u sustavnom racionalnom prodiranju u jezgru pojava, tvrdi kritičar, Desnica je dosegao hajdegerovski ideal književnog čina: *otvarnje bića svojemu bitku: događaj istine*. Navodi također i neke autoreferencijalne momente u romanu, ali ih ne imenuje pa kaže: *Nakon svega dolazi svestrano pripremljen zaključak, da Desnica umjetnošću uspostavlja ravnotežu između dva pola: na jednom je kraju vita activa – a na drugome vita contemplativa. Njegova je proza – umjetnost kontemplacije! Pa i njegov životopis više priliči superiornom artistski predisponiranom promatraču života nego aktivističkom aktivistu.*²⁹⁰ Dakle ponovno iskaz kojim se poistovjećuje junak djela Ivan Galeb s autorom, Vladanom Desnicom.

Kritičar drži da se u razmatranju *Proljeća Ivana Galeba* – u kojem Desnica zamišlja događaje i razvija bogatu kombinatoriku samo da bi iskušao život, a ne da bi ga objašnjavao – neminovno nameće usporedba tog djela s Proustovim tekstovima. To je asocijativna i esejistička

²⁸⁶ Vidi: Šegedin, P.: *O prozi Vladana Desnice u: Riječ o riječi*, Naprijed, Zagreb, 1969, str. 106-107.

²⁸⁷ Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*, Naprijed, Zagreb, 1971, str. 205-254.

²⁸⁸ Jeremić tvrdi da je u Desničinoj poetici vidljiv luk razvitka koji vodi od realizma preko psihološke analize do misaonih sinteza. (Vidi: Isto, str. 207)

²⁸⁹ Isto, str. 222.

²⁹⁰ Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*, Naprijed, Zagreb, 1971, str. 229.

proza, a česti su miješanje eseja i anagdote, narativni eksperimenti, autorionija, ironija i sarkazam koji su srodni, tvrdi kritičar, Čapeku, dok ga s Thomasom Mannom veže istančan osjećaj za glazbu, priklonjenost zakonima harmonije i negiranje kaosa i kakofonije.

Svoj napis zaključuje tezom da je u "*Proljećima Ivana Galeba*" pisac (...) ostvario beletrističko-esejistički "roman ideja". Radnje gotovo i nema, a sve osobe javljaju se jedino u prisjećanju Ivana Galeba, koji je pripovjedač i ujedno glavna osoba priče.²⁹¹

Dušan Rapo u studiji *Novele i romani Vladana Desnice*²⁹² iznosi nekoliko zanimljivih tvrdnji o problemima književne forme u *Proljećima Ivana Galeba*, o naslovu djela, o njegovu formalnom određenju i kompoziciji, o umjetnosti, o umjetničkoj transformaciji filozofskih ideja u tom djelu, o čemu ću upozoravati tijekom rasprave o autoreferencijalnosti u tom Desničinom romanu. Promatranju Desničina djelovanja kritičar će se vratiti ponovno, nakon velike vremenske distance, godine 2004.²⁹³ Njegovi se stavovi - o tom *samotničkom solilokviju i irealnom dnevniku*, kako sam Ivan Galeb naziva svoje bilješke - nisu promijenili. Ističe otvorenost te asocijativne i esejističke strukture utemeljene na induktivno-analitičkom književnom postupku, za naraciju u kaže: *Naracija je različita: od suzdržano-objektivne do strasno-polemičke i od zanosno-poetske ili kontemplativno-esejističke do refleksivno-analitičke.*²⁹⁴ Svoj napis u Zborniku zaključuje riječima: *U hrvatskoj književnosti on se na dostojan način nastavlja na izrazito modernu, esejističku orijentaciju koju je počeo Miroslav Krleža romanom Povratak Filipa Latinovića, u koju se još mogu ubrojiti Petar Šegedin i Ranko Marinković.*²⁹⁵

U *Pregledu hrvatske književnosti* Šicel će za *Proljeća Ivana Galeba*, za taj monološko-asocijativni roman, roman-esej, roman asocijacija utvrditi da je on svojevrsna sinteza autorovih preokupacija koje nalazimo u njegovoj pripovjedačkoj prozi iz drugoga stvaralačkog kruga (*Fratar sa zelenom bradom*). To je značajan *moderno strukturiran roman* u kojem je tema čovjekova egzistencija u suvremenom dobu i njegovo senzibilno reagiranje na pojave oko njega i u njemu samome. *U osnovi je to poetski, lirski doživljaj čovjeka koji se razvija u rasponu od izrazito emocionalnih dodira sa životom do racionalno-filozofskih i esejističkih uopćavanja.*²⁹⁶ Ta se tematika u diskursu ostvaruje i putem literarnog eksperimentiranja, kako u tretmanu

²⁹¹ Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*, Naprijed, Zagreb, 1971, str. 244.

²⁹² Rapo, D.: *Novele i romani Vladana Desnice*, Zagreb, 1989.

²⁹³ Rapo, D.: *Mjesto Vladana Desnice u novijoj hrvatskoj književnosti*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur.

Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 9-18.

²⁹⁴ Isto, str. 17.

²⁹⁵ Isto, str. 18.

²⁹⁶ Šicel, M.: *Pregled novije hrvatske književnosti*, SNL, Zagreb, 1979, str. 216-217.

strukture, tako i u pronalaženju novih jezično-stilskih iskaza (naprimjer, asocijativna tehnika, solilokviji, sarkastično-ironijska središta...), tvrdi Šicel.

U Zborniku je radova o Vladanu Desnici iz 2004. godine objavljena i studija Sanje Roić pod nazivom *Vladan Desnica i talijanska kultura*²⁹⁷ u kojoj kritičarka moduse u kojima se ostvarivala Desničina veza s talijanskom kulturom naziva prožimanjima. Pored podataka o Desničinu prevoditeljskom radu, o objavljivanju prijevoda romana na talijanski *Le primavere di Ivan Galeb* 1970. godine koje navodi kritičarka, ističem njezino razmatranje o nekolicini talijanskih kulturno-književnih pobuda u Desničinom opusu te o elementima talijanske kulture i književnosti,²⁹⁸ inkorporiranim u *Proljeća Ivana Galeba*.

Milivoj Solar²⁹⁹ je, raspravljajući o tehnici uvođenja eseja³⁰⁰ u roman *Proljeća Ivana Galeba* utvrdio da taj roman-esej³⁰¹ krasi odlike postmodernog djela, pa je sasvim očekivano da pripovjedač iznosi ironične komentare na vlastiti tekst. A upravo je taj moment jedan od načina na koji djelo govori samo o sebi. Solar naglašava da taj roman spaja nespojivo. Naime, u *Proljećima Ivana Galeba* s jedne strane pozornost je posvećena *malim pričama koje jedino mogu imati ključno značenje* - kako bi rekao Lyotard - što je značajka postmodernističkog djela. S druge strane izostaje postmoderna razigranost u lakoći pripovijedanja i neobvezatnost svakog izlaganja, pa se u tom diskursu osjeća *težina* u potrazi za odgovorima na pitanja smisla života i smrti. Upravo to su odlike, tvrdi Solar, romana kasnog modernizma. Dakle diljem ovog napisa razmatrajući esejističku organizaciju ovog diskursa, kritičar se dotiče kako komentara teksta od strane teksta, tako i raznovrsnih mizenabimskih postupaka, o čemu ću još izvješćivati u analizi autoreferencijalnih elemenata u romanu *Proljeća Ivana Galeba*.

Branka Brlenić-Vujić u studiji *Motiv glazbe u romanu Proljeća Ivana Galeba*³⁰² tvrdi da *Struktura poetskog sadržaja romana teče u skladu s estetskim doživljajima stvaratelja – glazbenika, u kojima tankočutnost iskušava rubove svoga iskustva. U višeglasnoj raščlambi*

²⁹⁷ Roić, S.: *Vladan Desnica i talijanska kultura* u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 19-31.

²⁹⁸ Naprimjer, *mal del miserere; meka brada a la Maksimilijan, onda jako omiljela pjesma Il pianot della vergine; ukradena slika ženskog stvorenja bez godina, ogromone vodene glave* kritičarku asocira na porgrbljeni lik Giacoma Leopardija, zatim izravan navod iz Michelangelova pisma Vasariju, Ivan Galeb u Italiji gubi i kćer Maju i dočekuje jesen, a očigledni su odjeci teorijskih postavki napuljskog filozofa Giambattiste Vica, kao i Danteovski motivi u njegovim prozama... (Vidi: Isto, str. 25-28)

²⁹⁹ Solar, M.: *Tehnika uvođenja eseja u roman Proljeća Ivana Galeba*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 32-37.

³⁰⁰ Eseji se uvode na tri uobičajena načina: izravno ih izlaže pripovjedač čitatelju, pripovjedač ih izlaže nekom drugom liku u dijalogu ili ih izlaže neki drugi lik u dijalogu s pripovjedačem. (Vidi: Isto, str. 34-37)

³⁰¹ Solar tvrdi da roman-esej kao podvrsta modernog romana ne nosi nikakvo precizno značenje, tj. da ne objašnjava ništa o strukturi pojedinog romana. Čak smatra da ga u načelu nije moguće ostvariti jer je esej uvijek *problem*, a roman uvijek u pripovijedanju zapravo postavlja pitanja. Zato je njihova simbioza u načelu nemoguća. (Vidi: Isto, str. 32-33)

³⁰² Brlenić-Vujić, B.: *Motiv glazbe u romanu Proljeća Ivana Galeba*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 38-43.

tijekova svijesti, koja teče u nizu odijeljenih slika, dolazi do vremenskog i prostornog diskontinuiteta.³⁰³ U romanu se, tvrdi kritičarka, razbija epska struktura prema lirskoj metafori i esejističkoj analizi, a upravo *Rasap jedinstvene slike svijeta uvjetuje višeglasje doživljaja i spoznaje naprama svih značenjskih sustava, čija se umjetnička slika u glazbeniku Galebu odčitava u obliku krhotina.*³⁰⁴

Kritičarka uspoređuje pojedine segmente romana *Proljeća Ivana Galeba* s Tolstojevim romanom *Krojcerova sonata* i s Proustovim romanom *Put k Swannu*. Upravo na pozadini te usporedbe Galeba i Swanna iskazuje i temeljnu misao svog napisa: *Ivan je Galeb zatočenik vremena. U potrazi za izgubljenim vremenom Galeb – Swann traga za izgubljenim skladom. Sklad smjenjuje višeglasje koje određuje tijekove pamćenja. Kao što glazba odzvanja prostorom, tako višeglasje struji vremenom. Jedina je moguća uskladba ona koja je izgubljena u vremenu. Galeb – Swann ne pronalazi vrijeme, nego prostor Umjetnosti. Otuda glazbeno višeglasje.*³⁰⁵ Kao epilog u ovim romanima, tvrdi autorica, uvijek ostaje bolna istina da *samosvijest njegove (čovjekove, ubacila S. T.-Š.) spoznaje nije primjerena samosvijesti slobode stvaratelja.*”

U *Zborniku radova o Vladanu Desnici* je i Vladimir Biti objavio napis o romanu *Proljeća Ivana Galeba* pod nazivom *Mama-Yumba i Mumbo Jumbo*.³⁰⁶ U spekularnoj strukturi romana³⁰⁷ kritičar vidi otvaranje mogućnosti za identifikaciju implicitnog autora s Ivanom Galebom kao pripovjedačem i mogućnost za brojne iskaze o poetici Ivana Galeba. Kritičareve opaske o bezdanosti u diskursu navodit ćemo pri analizi autoreferencijalnih postupaka u romanu *Proljeća Ivana Galeba*. Uspoređujući umetnutu priču o *Mama-Yumbu* (dakle roman *Proljeća Ivana Galeba*) s djelom afroameričkog pisca Ishmaela Reeda *Mumbo Jumbo* - koje je tipičan žanrovski hibrid, koji uopće ne razmišlja o zadovoljenju tradicionalnog *nadzora nad cjelinom* - Biti želi naglasiti modernost Desničine strukture romana.

³⁰³ Brlečić-Vujić, B.: *Motiv glazbe u romanu 'Proljeća Ivana Galeba'*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 38.

³⁰⁴ Isto, str. 39.

³⁰⁵ Isto, str. 41.

³⁰⁶ Biti, V.: *Mama-Yumba i Mumbo Jumbo*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 91-94.

³⁰⁷ Dakle u diskursu su ukinuti uzročno-posljedični te uspostavljeni zrcalno-prelamajući odnosi uslijed čega je došlo do mogućnosti "brkanja hijerarhije" na različitim razinama: pripovjedač tematizira djelovanje implicitnog autora; likovi tematiziraju djelovanje pripovjedača pa čak i autora; asimilirane priče tematiziraju cjelinu romana; svjerenja pripovjednog ja obespravljaju se uvlačenjem u iskustveni proces doživljanog ja; iskustvo doživljajnog ja obespravljuje se uvlačenjem u reflektivnu struju pripovjednog ja; događaji u bolnici tematiziraju događaje iz sjećanja." (Isto, str. 91)

1.4. Kritički tekstovi o romanu *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga

Mišljenja su o položaju romana *Bolja polovica hrabrosti* (1971) Ivana Slamniga u okviru hrvatskoga romanesknog korpusa u kritičkoj literaturi uglavnom ujednačena. Taj su roman - nastao i prije planetarno popularnog romana Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik* (1979) ili Georges-a Pereca *Život, način upotrebe* (1978) – P. Pavličić i C. Milanja proglasili prvim značajnim postmodernističkim romanom u hrvatskoj književnosti.³⁰⁸ U doba kada na hrvatskoj književnoj sceni prevladaju rasprave o poststrukturalističkim problemima i novoj ideji književnosti (nakon godine 1968, tj. 1969/71. s pojavljivanjem borhesovaca i časopisa "Pitanja"), taj roman, tvrdi Milanja, uspostavlja afirmativan dijalog s domaćom književnom tradicijom. Još je Frangeš istakao da *Nakon nastavljanja socijalno angažirane književnosti iz predratnog razdoblja, pedesete donose uvjete u kojima će se poslije Marinkovića, Šegedina, Božića, Franičevića i drugih, jednostavno morati pojaviti naraštaj pisaca koji korespondira sa širim odrednicama uvjetovanja, odnosno sa suvremenim pojavama u svjetskoj književnosti.*³⁰⁹

Taj se roman obračunava s naslijeđem hrvatskog realizma i moderne, ali i s njegovim negatorima, počev od Krleže i Cesarca, pa do Šegedina i Marinkovića. U svom se viđenju tradicije *Bolja polovica hrabrosti* koristi *popunjavanjem praznina*: fiktivna teta upravo na presjecištima tih *rupa* konstruira svoje štivo. Istovremeno, u njemu su, kao i u ostaloj krugovaškoj prozi, očigledne i srodnosti s prozama pripadnika tzv. američke izgubljene generacije, naročito s djelima dvaju pisaca iz te generacije: Ernesta Hemingwaya i nešto manje Francisa Scotta Fitzgeralda. Utjecaj Hemingwayevih proza, očit u prozama krugovaša, u Slamniga se ogleda u težnji za jednostavnom rečenicom, u izbjegavanju metaforike i u nesklonosti izravnom esežiranju i filozofičnosti, na što upozorava V. Visković.³¹⁰ Nadalje, isti kritičar upozorava i na određene srodnosti na planu tematike i na aktancijalnoj razini u ranim Dos Passosovim romanima; zatim u djelima Normana Mailera, pa u dramatičara Johna Osbornea, Johna Ardena i Arnolda Weskera. Također, smatra Visković, moguće je da su na krugovaše uporabom tehnike izravnog unutrašnjeg monologa utjecali Joyceov *Uliks* i

³⁰⁸ Usp. Pavličić, P. *Zvrkasti doktor*, predgovor u: Slamnig, I.: *Relativno naopako*, Zagreb, 1998, i Milanja, C.: *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, str. 42-48. Treba ovom prilikom naglasiti da Milanja, i pored ovog suda o *Boljoj polovici hrabrosti*, tvrdi kako u hrvatskoj književnosti nema romana "bezostatno" proizvedena po podrazumijevajućoj postmodernističkoj "preskripciji" na svim razinama strukture, već se zadovoljavaju redukcijom tj. "iscrpljuju" se u jednom (ili više) strategijskih segmenata, ili pak ostaju na "površinskom" sloju bez većih kulturno-civilizacijskih dubinskih značenjskih implikacija (Slamnig – Ugrešić). (Isto, str. 43)

³⁰⁹ Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987.

³¹⁰ Visković, V.: *Komparativni pregled hrvatske proze u šezdesetim i sedamdesetim godinama*, u: *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*, ur. Flaker, A. i Pranjić, K., Zagreb, 1978, str. 663-688.

Finneganovo bdijenje. Među francuskim književnicima pažnju su im zaokupljali J. P. Sartre i A. Camus, dakle proza egzistencijalista.

I pored ovih instruktivnih primjedbi, slučajno ili ne, to je Slamnigovo djelo u svojoj cjelini u književnoj kritici ostalo sve donedavno nevalorizirano, prikazi koji su ga popratili bili su, kako kaže C. Milanja, *gluhi na bitna određenja romana kao i na njegovu intenciju*. Izuzetak čini sustavni prikaz A. Flakera u *Prozi u trapericama*,³¹¹ koji u segmentu vlastita operabilna pojma *proze u trapericama* ne može logikom zadatosti iščitati i ostale značajke tog romana. Naime on ga opisuje kao dobar primjer književnih djela prepoznatljivog književnog obrasca, a bitnih za, s jedne strane, međusobne interakcije istočnoeuropskih književnosti i njihovu internalizaciju i, s druge strane, bitnog za *opis stanja* na književnoj sceni šezdesetih godina u Hrvatskoj i drugim zemljama sa socijalističkim režimima. Taj je roman, uz roman A. Šoljana *Drugi ljudi na mjesecu*, Flaker analizirao kao *opis stanja* u trenutku realizacije post-kolektiviteta, odnosno izgubljene arkadije. Na tragu će tog tumačenja većina kritičara *Bolja polovica hrabrosti* smještati u korpus hrvatske poze u trapericama. Pritom će neki kritičari, kao primjerice Boris Škvorc³¹² naglašavati njezina obilježja klasičnog romana kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih koji su na rubu trivijalnog izričaja (Majdak), neki pak post-moderna stremljenja rastapanja matrice i suprotstavljanja *main streamu* koje začudnost ostvaruje *dekonstrukcijom svakodnevice* (Šoljan), a neki će naglašavati njihov odmak od intertekstualne matrice i priklanjanje ekstratekstualnom i intertekstulanom u širem (međunarodno nadanom) kanonu (Cvitan, Kušan). Utoliko je novo stajalište B. Škvorca kada ja ustvrdio da samo preplitanje stilova proze kasnog 19. st. i urbanog govora proze u trapericama za samog Slamniga predstavljaju tek *knjiške* elemente njegove igre.³¹³ Tim je iskazom, s još jednog aspekta, istaknuo postmodernističko određenje ovoga romana.

Prije nego pristupim opisu autoreferencijalnih pojava u romanu *Bolja polovica hrabrosti* prikazat ću napise struke o danom pitanju. U svojoj maniri tumačenja književnih pojava, Šicel će za prozne stvaraocce šezdesetih i sedamdesetih godina u *Hrvatskoj književnosti 19. i 20. stoljeća* utvrditi da, zbog velike raznolikosti tematike i stilskih oznaka njihove proze, oni ne predstavljaju jedinstvenu grupaciju. Uočava nastavljanje prozne tradicije s jedne strane (tematika djetinjstva, évrsta psihološko-socijalna motivacija, fabularnost) i, s druge strane, pokušaje avangardnog razbijanja postojećih narativnih kanona, te *hvatanje koraka* sa suvremenim proznim pismom u svjetskoj književnosti, što je vidljivo u djelu Antuna Šoljana i Ivana Slamniga. Upravo će uz

³¹¹ Flaker, A.: *Proza u trapericama*, SNL, Zagreb, 1976. i Flaker, A.: *Bolja polovica romana*, u: *Književnici 20. stoljeća*, Zagreb, 1981, str. 192-203.

³¹² Škvorc, B.: *Novak i Slamnig: od zauzdavanja pripovjedača do ispisivanja "nepopunjenih" prostora (ili obrnuto, kako bi rekao Marinkovičev žandar)*, "Književna revija", XVI/2001, 1/2, str. 21-41.

³¹³ Vidi: Isto, str. 31.

Slamnigove proze naglasiti da se odlikuju *naglašenim ironično-sarkastičnim stavom prema životu* koji će dovesti do obrane, pasivizacije, nemoći, pa će središnji problem romana postati eksperimentiranje jezikom, istraživanje jezika u jeziku kao primarnog smisla. *Cilj romana nije poruka (ponajmanje socijalna, etička ili psihološka), već jezično stilska igra, avantura riječi.*³¹⁴ Dva jezična sloja u romanu - standardni (tradicionalni) jezik i svakodnevni stilizirani urbani govor - u tekstu su međusobno suprotstavljeni, ali i povezani, podignuti su na razinu literarnosti *banalnom fabulom koja, s obzirom na smisao romana, nije bitna ni važna.*

Slično će i Nemeč, razmatrajući hrvatski roman 20. stoljeća, Slamnigovu *Bolju polovicu hrabrosti* uvrstiti u *Poetički međuprostor između modernizma i postmodernizma*,³¹⁵ uz bok Marinkovićevim romanima *Kiklop*, *Zajednička kupka* i *Never more*. Ti su romani anticipacija našeg postmodernističkog proznog pisama. Kritičar tvrdi da *Bolja polovica hrabrosti* čuva neka poetska obilježja "krugovaške" romaneskne prakse, da se naslanja i na narativnu praksu *jeans-proze*, da anticipira naš prozni postmodernizam, da je nesvodiva na jedan nazivnik, da pripada *međuprostoru* koji je *kopča* hrvatskog proznog modernizma i postmodernizma, da je *nulta točka* naše postmodernističke fikcije, da *ispituje odnos fikcije i zbilje*, da je *tekst visoke pismenosti i zanimljive dramaturgije*. Miješanje narativnih razina Slamnig je iskoristio da bi sučelio dva paradigmatika tipa hrvatskoga narativnog diskursa: tradicijski (devetnaestostoljetni, gajalskijevski) i moderan (krugovaški, slamnigovski). Roman obiluje ironijom, jezičnim igrama, brojnim opaskama o jeziku hrvatske proze i finim eruditskim asocijacijama. Nemeč tvrdi da taj roman književna kritika i historiografija nisu precizno poetski odredili što je vidljivo i u makromodelativnoj slici poratnoga hrvatskog romana Cvjetka Milanje: *Kiklop* je - zbog postupaka intertekstualnosti i metaliterarnosti - smješten u, kako kaže Nemeč, *prilično neodređenu rubriku Dezintegracije romana*,³¹⁶ a da se pri tome uopće ne spominje jedini Slamnigov roman.

Dubravko Jelčić u *Povijesti hrvatske književnosti* u poglavlju pod nazivom *Druga moderna* motri I. Slamniga i A. Šoljana kao promicatelje modernih težnji u hrvatskoj književnosti pedesetih godina. Ipak, iako su zajednički potpisivali značajne kritičko-polemičke i teorijske tekstove i prijevode iz angloameričke poezije, te su dvije stvaralačke individualnosti, iako bliske idejama, realizacijama posve različite. Jelčić u cjelokupnom Slamnigovom

³¹⁴ Šicel, M.: *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb, 2007, str. 235.

³¹⁵ Nemeč napominje da u književnopovijesnim i teorijskim raspravama o postmodernizmu i modernizmu nema suglasja u njihovom vremenskom određenju. Za potrebe svoga rada on pristaje na kompromis pojedinih kritičara koji razlikuju kasnu modernu ili *drugu modernu* (od pedesetih godina dvadesetog stoljeća do 1968) od postmodernizma (sedamdesetih godina). Tome u prilog govori i činjenica da imanentna povijest hrvatskog romana pokazuje svojevrsan *postmoderni prijelom* krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina. (Vidi: Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 243-244)

³¹⁶ Isto, str. 244.

stvaralaštvu - i u poeziji, i u prozi, i u radio-dramama - naglašava bogatstvo jezičnih eksperimenata. Ono najviše dolazi do izražaja u poeziji, a u prozama tema i fabula redovito bivaju tek podloga za česte raskošne jezične igre. Jelčić zaključuje: *Šoljanovske teme gledane iz marinkovićevskog ironičnog kuta: to je glavna osobina Slamnigovih proznih cjelina.*³¹⁷

Davne je 1987. godine Ivo Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti* za jezično senzibiliziranog Slamniga ustvrdio da je on govorni jezik iskoristio i u prozama. On je u svoje prozno pismo uveo zagrebačku školsko-mikrofonsko-novinsku štokavština, filtriranu kroz fonetski aparat srednjeg zagrebačkog "govornika" – intelektualca.³¹⁸ Upravo je taj izraz temelj za Slamnigovu koncepciju pripovjedača: umjesto sveznajućeg pripovjedača na stranicama njegovih proza upoznajemo *kajkavskom skepsom i gradskom kritičnom nesigurnošću prožetog "referenta"*. On nikada ne iznosi samo vlastito mišljenje, on se povremeno odriče svojih prava i prepušta ih drugim članovima klape – jer klapa je način postojanja tog svijeta. I smisao priče nije u izvođenju fabule *do kraja*, nije u uspostavljanju jednoga završetka, nego u što je moguće većem broju mogućnosti koje se stvaraju u procesu napredovanja priče.

I Frangeš uočava naglašenu ulogu tete amaterke, Matilde, te njezino funkcioniranje u narativnom tkivu romana uspoređuje s funkcijom Vojnovičeve tetke iz *Geraniuma*. Matildino pletivo evocira i povijest hrvatskog književnog standarda i tvori istovremeno reagens tekstu unutar kojega se Flaks ispovijeda i ostvaruje kao lik. *Tako su stavovi dviju teta zapravo međaši stoljetne prakse i teoretskih aporija hrvatske književnosti: davno, u času ustoličavanja realističke formule i trijumfa centralnoga književnog izraza; i danas, u trenutku konstruktivne sumnje u apsolutnu vrijednost obiju tih stečevina.*³¹⁹

U napisu *Komparativni pregled hrvatske proze u šezdesetim i sedamdesetim godinama*³²⁰ uz A. Šoljana koji je, zasigurno, kako tvrdi Visković, *najtipičniji reprezentant modela krugovaške proze,*³²¹ i Ivan Slamnig već u svojim prvim narativnim ostvarenjima, kratkim prozama, koristi pripovjedača u prvom licu i motrište svojih antijunaka. To mu - uz uporabu

³¹⁷ Jelčić, D.: *Povijest hrvatske književnosti (Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne)*, Naklada P.I.P. Pavičić, Zagreb, 1997, str. 311.

³¹⁸ Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987, str. 397.

³¹⁹ Isto, str. 399.

³²⁰ V. Visković na temelju kriterija srodnosti pojedinih pisaca u pristupu književnosti tj. kriterija pripadnosti istom modelu proze razlikuje skupinu pisaca koji se pojavljuju prije ili odmah nakon drugog svjetskog rata (R. Marinković, P. Šegedin, I. Raos, Ž. Jeličić, J. Franičević Pločar, M. Božić, V. Jelić), krugovaše (A. Šoljan, i. Slamnig, Č. Prica, S. Vereš, K. Špoljar, F. Vidas, V. Kuzmanović), razlogovce (M. Raos, M. Marić), skupinu pisaca tzv. jeans-proze (Z. Majdak, A. Majetić, B. Glumac), *pisce iz novinstva* (Z. Milčec, H. Hitrec, P. Kvesić), borhesovce (G. Tribuson, D. Kekanović, P. Pavličić, S. Čuić, D. Jelačić-Bužimski, V. Barbieri) te one koje nije moguće vezati uz navedene skupine (T. Ladan, M. Peić, J. Laušić, K. Klarić). (Vidi: Visković, V.: *Komparativni pregled hrvatske proze u šezdesetim i sedamdesetim godinama*, u: *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*, ur. Flaker, A. i Pranjić, K., Zagreb, 1978, str. 663-688)

³²¹ Isto, str. 673.

predilekcije govorenom jeziku, urbane tematike, ironizacije, uobličavanja svakodnevnih situacija - omogućuje oblikovanje priče koja se odlikuje iluzijom nepretencioznosti i iskrenosti. Slamnig u svoj jedini roman *Bolja polovica hrabrosti* unosi inovacije tipične za krugovaški model proze (na planu pristupa tematici i glavnom liku, zatim na planu pristupa razini aktancijalnih odnosa i na lingvostilskoj razini, uz najčešće očuvanu fabulu, s naglaskom na slobodu u načinu povezivanja motiva).³²² Iako zadržava temeljne karakteristike svojih ranijih proza, u romanu pokazuje i izrazito zanimanje za kompozicijski eksperiment. Pisac u *Boljoj polovici hrabrosti* istovremeno gradi dva paralelna sižejna toka (jedan izgrađen od urbanih slika, pisan modernom urbanom zagrebačkom štokavicom, a drugi građen u stilu hrvatskih realista 19. st.) koja su prividno potpuno nezavisna sve do samoga završetka romana, kada postaje jasno da se uzajamno nadopunjuju. To izrazito zanimanje za sintagmatizacijsku razinu proznog teksta označuje i novu fazu u Slamnigovu proznom djelovanju, tvrdi kritičar, a time ujedno autor i nadilazi hemingvejsku tradiciju na koju se u početku oslanjao.

Aleksandar Flaker u *Prozi u trapericama* komparativno motri prozu nastalu u jugoslavenskim književnostima, ali i u brojnim slavenskim književnostima (u poljskoj, slovačkoj, češkoj, ukrajinskoj...), pa i u svjetskoj književnosti (njemačkoj, američkoj, naprimjer) šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Definirajući predmet svoga bavljenja, kaže: "*Prozom u trapericama*" nazvali smo, naime, prozu u kojoj se pojavio mladi pripovjedač koji je izgradio svoj osebujni stil na temelju govora građanske mladeži i taj svoj jezik suprotstavio tradicionalnom jeziku književnosti, ali i tradicionalnim ili ustajalim društvenim i kulturnim strukturama,³²³ a za paradigmatički model takve proze proglašava Salingerov roman *Lovac u žitu*, dovršen 1951. godine. I roman *Bolja polovica hrabrosti* I. Slamniga pripada korpusu tako određene proze. U razmatranju tih djela, Flaker je usustavio čvrste kriterije na temelju kojih djelo ili pripada ili ne pripada tom modelu književnosti. Svim je ostvarenjima iz tog korpusa zajednički mladi pripovjedač, srodna im je i stilizacija urbanog govornog jezika intelektualne - đачke i studentske omladine, srodan im je i nonkonformistički odnos prema zatečenim, vrlo različitim, tradicijama. Flaker najprije analizira pripovjedača, pa će za *Bolju polovicu hrabrosti* utvrditi da se radi o ne baš tako mladom inteligentnom pripovjedaču koji se

³²² Redovito se bira urbana tematika, a antijunak je, najčešće, infantilni lik - narator, gradski intelektualac u zrelim godinama. Na planu narativnih tehnika prevladava pripovijedanje u prvom licu s čestim dionicama direktnog unutrašnjeg monologa, uz redovitu uporabu postupka očuđenja i naglašavanja učinaka alogičnosti, ludičkih, zafrikantskih i ironijskih elemenata u njima. Urbani kolokvijalni leksik i kolokvijalne konstrukcije te kratke kolokvijalne rečenice uobličuju stil u kojem minus-postupci imaju veliki značenjski potencijal. (Vidi: Visković, V.: *Komparativni pregled hrvatske proze u šezdesetim i sedamdesetim godinama*, u: *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*, ur. Flaker, A. i Pranjić, K., Zagreb, 1978, str. 663-688)

³²³ Flaker, A.: *Proza u trapericama*, SNL, Zagreb, 1976, str. 193.

nerijetko služi infantilizmima,³²⁴ pa Flaker govori i o stilističkom infantilizmu u tom romanu: osebujan stil utemeljen je na sintaktičkom pojednostavljivanju, na izbjegavanju zavisno složenih rečnica, na uvođenju jezičnih poštapalica, i sl. No i pored težnje za odbacivanjem mimetičkog načela u izgradnji svojih proznih cjelina, Flaks - prividno *empirijski* pripovjedač - ipak postupno postaje pripovjedačem egzistencijalnih parabola. U tom se tipu proze, u većini slučajeva, osporavaju tradicionalne i čvrste društvene i kulturne strukture, pri čemu se najčešće uspostavlja odnos evazije, tj. uzmaka, bijega.³²⁵

Tako je opozicija *naša kultura – njihova kultura, naš jezik – njihov jezik* u danom romanu u potpunosti obnažena. U svome romanu "*Bolja polovica hrabrosti*" Slamnig je svoje jezične opozicije razvio do okosnice čitave strukture. Pošao je ponovno od mladog intelektualnog pripovjedača, a dovodeći ga u odnos prema starijoj ženi koja mu daje na čitanje s v o j u prozu, pružio je svome Flaksu priliku ne samo da se konfrontira sa svijetom "odraslih" i njihovom kulturnom i književnom tradicijom, nego i sebi da roman utemelji na postojanju d v a j u j e z i k a hrvatske književnosti i da povede bitne za književnost literarne dispute.³²⁶

Još su davne godine 1955. Slamnig i Šoljan u časopisu "Krugovi" - koji je, dodajem, najzaslužniji za pojavu proze u trapericama u hrvatskoj književnosti - opravdavali uvođenje šatrovačkog jezika u književnost. Ne iznenađuje činjenica da u tom Slamnigovom romanu čitam jezik mladog intelektualnog pripovjedača kao stilizaciju neusiljenog pripovijedanja nalik na spontani usmeni govor i kao urbanu štokavštinu sa sintaktičkim i leksičkim kolikvijalizmima i relativno čestim anglicizmima,³²⁷ kao i unutrašnji monolog u pluralu koji je razgovornog porijekla.

Flaker u romanu ističe pripovjedačevu pripadnost njemu suvremenoj urbanoj civilizaciji³²⁸ i stanovitom tipu za nju vezane kulture. O tim civilizacijskim kompleksima

³²⁴ Svakako najsnažniji dojam infantilnosti pripovjedaču se pridaje u njegovu doživljaju Gornjega grada, Markova trga, kao simbola povijesnog građanskog Zagreba koji je zbog pogubljenja Matije Gupca dobio značenje unutar sustava nacionalne mitologije devetnaestog stoljeća, a zatim je postao i znakom hrvatske državnosti. Slamnigov pripovjedač svoje viđenje Markova trga gradi na paralelizmu Markov trg – cirkus, pa mu pridaje dojam infantilnosti stvarajući u isto vrijeme dojam praznine na ovom povijesnom prostoru. Tako stvoren niz: cirkus - štand – gitara opire se nacionalnoj mitologiji i znakovima državnosti koji Markovu trgu po tradiciji pripadaju. Time od infantilnoga krećemo i u sfere plebejskoga, kerempuhovskog viđenja Zagreba. (Vidi: Flaker, A.: *Proza u trapericama*, SNL, Zagreb, 1976, str. 202)

³²⁵ Takav odnos evazije katkada je označen prostorno, pa susrećemo uzmak u arkadične ambijente (naprimjer, A. Šoljan, *Kratki izlet*); nerijetko socijalna evazija postaje i prostornom, pa je motiv lualice karakterističan za tu prozu. (Vidi: Isto.)

³²⁶ Isto, str. 199.

³²⁷ Kao primjer, Flaker navodi situaciju s početka romana, gdje je pripovjedačev unurašnji dijalog s obraćanjem samome sebi u pluralu - kao da se radi o imaginarnim slušaocima - također govornog porijekla, čime se uvodi čitaoca u "spontanost" pripovijedanja. (Vidi: Isto.)

³²⁸ Pripovjedačeva pripadnost suvremenoj civilizaciji u romanu je označena i na drugim planovima, kao što i dolikuje prozi u trapericama. No u Slamniga je bitan i semantički obrat, netipičan za taj tip proze: sve u autu je u funkciji čovjeka, a sada se obrće, pa je čovjek stavljen u funkciju auta. U tom suodnosu čovjeka i stroja u suvremenoj civilizaciji prisutna je ironija. I u toj poziciji pripovjedač, a s njime i autor, ne napada, ne analizira da bi

uvedenim u prozu svjedoči i primjerice *proučavanje jezika na terenu* koje intelektualniji Slamnigov pripovjedač naziva *field-work*, ili pak slučaj kada on svoje negodovanje prema sugovorniku izražava s uzvikom *O, shut up!* i sl. Ujedno ta pojava anglicizama u prozi u trapericama, a i u romanu *Bolja polovica hrabrosti*, obilježava pripadnost mladoga pripovjedača svijetu suvremene civilizacije. To je posebno upadljivo kada se suvremeni anglicizmi stalno sudaraju sa starim germanizmima koji redovito ističu vezu sa starom, malograđansko-obrtničkom civilizacijom i kulturom. U ovom se romanu taj sudar ujedno očituje i kao sukob između dva temeljna jezika ovoga romana.

Slamnig svoj roman gradi na suprotstavljanju dviju stilizacija: jedne tradicionalne i jedne suvremene. Pritom onu tradicionalnu ne možemo obilježiti imenom određenoga pisaca i djela, nego za to Flaker upotrebljava opću oznaku *tudęga jezika* hrvatske književne tradicije. S tom tradicijom pripovjedač ne bi niti došao u sukob da ona nije još uvijek živa u suvremenim tokovima hrvatske književne proze. Činjenicu da Matilda pripada drugoj kulturnoj i društvenoj strukturi negoli Flaks, Slamnig pokazuje na nekoliko razina. Ona se nadahnjuje književnom kulturom 19. stoljeća i njezin stil pripada književnoj prošlosti koja u pripovjedača izaziva nelagodu, odbija ga, o čemu je već bilo riječi. No Slamnig ide i dalje, pa progovara i o općekulturnoj i socijalnoj opoziciji koja je izražena i *odjevno*,³²⁹ a Flaker u tome čita još jedan i to ne samo formalni argument za uključivanje ovog romana u opći sustav proze u trapericama.

Odnos pripovjedača prema nacionalnoj povijesnoj i kulturnoj tradiciji u cijelom je romanu odnos osporavanja, o čemu je već bilo riječi. No u skladu s modelom proze u trapericama, pripovjedačev odabir struke: povijest jezika i njegov uzmak na selo Brestovje, zapravo je znak njegove prisnosti sa samom nacionalnom tradicijom.

Flaker zaključuje da ovaj roman nije društveno-analitičko ni društveno-kritičko djelo (...), ali Slamnig sa svojim pripovjedačem u trapericama modelira zbilja, konstruira je i *p r e s l a ž e*, koristeći pri tome kako elemente nacionalne književne i kulturne tradicije tako i elemente suvremenosti koja prijete da čovjekovi "ekstremiteti" budu stavljeni u "službu" bešćutnog stroja. Stoga i njegovo djelo predstavlja – bolju polovicu romana, dakako pod uvjetom da ni ovo "bolja" ne shvatimo kao vrijednosni sud, nego jednu slamnigovsku ironiju više!³³⁰

spoznao. Ne, on se svojom ironijom opire uzmičući i taj je otpor također *bolja polovica hrabrosti*, a da se ni na čas ne pretvara u kukavičluk pred zbiljom, tvrdi Flaker. (Vidi: Flaker, A.: *Proza u trapericama*, SNL, Zagreb, 1976, str. 201.)

³²⁹ Za prozu u trapericama karakteristično je upotrebljavanje opisa odijela kao svojevrsnog znaka socijalnoga statusa, kao znaka određenoga odnosa prema svijetu, ali i karaktera osobe o kojoj je riječ. Poznato je naime da su u ranovitim vremenima postojale, prešutne ili javno obznanjivane, estetske zabrane za specifične tipove odijevanja. (Vidi: Isto.)

³³⁰ Isto, str. 203.

Nekoliko je napisa novijeg datuma o romanu *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga koji relevantno problematiziraju pojedine aspekte tog djela. Tako B. Škvorc u članku *Novak i Slamnig: od zauzdavanja pripovjedača do ispisivanja "nepopunjenih" prostora (ili obrnuto, kako bi rekao Marinkovićev žandar)* putem uloge pripovjedača upozorava na položaj Slamniga kao valorizatora tradicije i na njegov kontinuirani aktivni odnos prema matrici hrvatske književnosti što je u *Boljoj polovici hrabrosti* naročito naglašeno u njegovom romanu u romanu. Taj interpolirani narativni tijek kritičar smatra *ironijskom strukturom (u smislu subverzije jednoznačnog tijeka autorske intencije) koja svojom slojevitošću intertekstualno korespondira s unutarntekstualnim preplitanjima samog interetekstualnog okvira, ali i intertekstualnih zadatosti koje se na primjer određuju unutarntekstualnim raspadanjima jedinstva u Kiklopu, (...)*³³¹ Zaključuje da taj Slamnigov roman predstavlja vrlo važan dio hrvatskog književnog korpusa jer se *obračunava* s uvriježenim narativnim kanonima hrvatskog pisma, ali i s nekim autorima koji su se suprotstavljali tradiciji (Krleža, Cesarac, Šegedin, Marinkovića), kako reče Slamnig, *popunjavanjem praznina*. A upravo na presjecištima tih *praznina* fiktivna teta u *Boljoj polovici hrabrosti* gradi svoje štivo, roman u romanu. Za Slamnigov će roman Škvorc utvrditi da se o njemu, kao niti o Krležinu romanu *Tri kavalira gospođice Melanije*, nije razmišljalo kao o svojevrsnom nagovještaju diskontinuiteta, odnosno nije ih se motrilo kao točke bitne za *slijedeći*, a ne za svoj generacijski okvir. On u Krležinu prvijencu *iz dana kad je umirala hrvatska moderna*³³² čita pretpostavke Slamnigovih budućih mogućnosti za smještanje svog ironijskog oka (kojim promatra oblikovanje Matildinog pripovjedača/odnosno pripovjedačice) i proizvodnju ironije ispriповijedanog koje je izmaklo kontroli i gdje je bijeg ostao jedini izlaz.

Škvorc ističe da je izbor glavnog junaka i pripovjedača romana vrlo zanimljiv. Iako Flaksov život nudi mnoštvo tema za pisanje (seks, alkohol i klapa), on kroz svoj roman, tvrdi Škvorc, samo prolazi, kao i kroz svoj život. A roman u romanu, tu fiktivnu raspravu o fiktivnom romanu, piše teta usidjelica. Tako *događaj* (u *Boljoj polovici hrabrosti*, ubacila S. T.-Š.) *ne postaje Flaksov fiktivni život, nego fiktivna rasprava o Matildinom (fiktivnom) opusu.*³³³ U Matildinom obrazloženju njezine motivacije za pisanje i izbor teme, Škvorc pronalazi temelj za (ne)smještanje tog romana u korpus proze u trapericama, ali i uključivanje u korpus *tematski divergentne proze tzv. infantilnog pripovjedača* koji se može pratiti od Salingerova Holdena iz *Lovca u žitu* nadalje. No u Slamniga ta napetost između trivijalne konvencije romana, *nadovezanog* na ofucani koncept ostarjelog i obrazovanog pripovjedača i odnosa prema visokoj

³³¹ Škvorc, B.: *Novak i Slamnig: od zauzdavanja pripovjedača do ispisivanja "nepopunjenih" prostora (ili obrnuto, kako bi rekao Marinkovićev žandar)*, "Književna revija", XVI/2001, 1/2, str. 21-22.

³³² Naglašavam da kritičar odnos Slamniga prema Krleži promatra samo kao odraz obrazovanja i kulturno uvjetovanog motrišta, a ne kao svjesni napor. (Vidi: Isto, str. 21-41)

³³³ Isto, str. 33.

književnosti, nije ostvarena niti kontekstulanom uključenošću u tkivo tijeka priče, niti kontekstualnom isključenošću. Flaks se u romanu kroz svoje pripovijedanje izgrađuje kao drugačiji tip: on je *knjiškiji, iskorijenjen*, klapa je za njega pozitivna, a ne daje niti oštru negativnu kritiku kanonskih vrijednosti književnosti iz tradicije svog (malog) naroda, nego priča tip priče koji se uklapa u revalorizacijski sustav negacijskog iskaza *post-sustava*.³³⁴

U drugom svom radu *Slamnigova klapa (u raspadanju) kao predložak "ekipi" iz suvremene neorealističke hrvatske kratke proze Škvorc*³³⁵ kroz vezu s vizijom klape iz šezdesetih i novoformljene *ekipe* (koja često nije drugo nego li slučajna sticanjem okolnosti stvorena grupa ili spoj pojedinaca) pokazuje da je moguće ustanoviti kontinuitet koji postoji od *prvog postmodernog romana*, tj. *Bolje polovice hrabrosti* do današnjeg raslojavanja (umjetno sugeriranog) jedinstva. U tom je procesu, tvrdi kritičar, potrebno neprestano referirati građu koja se kani usustaviti prema ostalim piscima i djelima od šezdesetih do devedesetih godina prošlog stoljeća.

U uvodu B. Škvorc tvrdi da se o postmoderni govori na dva načina. Naime jedna grupa kritičara postmodernu tumači kao destrukciju zaokruženosti strukture u smislu raspada jedinstva stila i sadržaja, odnosno ispreplitanja trivijalnog i *visokog* intereksta.³³⁶ Druga će pak skupina stručnjaka o pojavi postmoderne govoriti kada se u književnom djelu proces *suvremenog stanja stvari* opisuje kao svijest o samom procesu pisanja pri čemu se istodobno pristupa njezinoj dekonstrukciji.³³⁷ Slamnigov roman *Bolja polovica hrabrosti* Škvorc promatra kao sintezu između ponuđenih opcija. Uočava da on djeluje ironijski u smislu prijenosa poruke koja se pokušava de-ideologizirati, s jednog aspekta, a s drugog, u njegovom je narativnom tkivu naglašeno ostvarivanje jezika ne samo kao sredstva pomoću kojeg se prenose poruke, već i cilja samog po sebi, to jest kao mjesta stvaranja autohtonog značenja. Ili, rečeno drugim riječima, taj

³³⁴ O tome, tvrdi Škvorc, govori Lyotard nekoliko godina kasnije *opisujući zatečeno stanje*. (Vidi: Škvorc, B.: *Novak i Slamnig: od zauzdavanja pripovjedača do ispisivanja "nepopunjenih" prostora (ili obrnuto, kako bi rekao Marinkovićev žandar)*, "Književna revija", XVI/2001, 1/2, str. 33)

³³⁵ Škvorc, B.: *Slamnigova klapa (u raspadanju) kao predložak "ekipi" iz suvremene neorealističke hrvatske kratke proze*, "Književna revija", XVII/2002, 3-4, 111-128.

³³⁶ Tu pojavu u okviru hrvatske književnosti Škvorc prati od fantastičara koji se nastavljaju na borhesovsku tradiciju (P. Pavličić, G. Tribuson). Oni započinju s kratkim prozama, a kasnije se razvijaju kao romanopisci koji uvode trivijalno u okvir *visokoknjiževnog* i ispituju moguće granične točke dodira trivijalnog (uglavnom kriminalističkog) i visokoknjiževnog (uglavnom egzistencijalističkog). Zanimljivo je da se kod njih postmoderni ne otvara kao unutarknjiževni dijalog raznih tekstualnih instanci, koji je u stalnom odnosu s receptivnom sviješću interpretatorovom, ili kao poziv na dijalog kroz raslojavanje teksta unutarnjom dekonstrukcijom ispričanog. (Vidi: Isto, str. 111-128)

³³⁷ Za pojavu kada pisci raslojavaju tekst i bave se granicama mogućnosti proznog izričaja Škvorc tvrdi da je u hrvatskoj književnosti prisutna još od ranih radova Miroslava Krleža (u romanu *Tri kavaljera frajle Melanije* propituju se mogućnosti pripovjedne perspektive, a u *Zastavama* se bavi pitanjem autoriteta pripovjedača). Eksplicitniji je oblik ove pojavnosti vidljiv najbolje u razvoju iskaznih potencijala proze od Marinkovićeve *Zagrljaja* prema *Zajedničkoj kupki*, i od Novakove proze *Dalje treba misliti do Izvanbrodskog dnevika*. Radikalniji oblik ovog procesa i vezan uz drukčiji intertekst, tvrdi Škvorc, kasnije pronalazimo u djelima *quorumaša* koji konceptualno uzimaju u obzir *svijest o pismu* (Miloš, E. Budiša, V. Boban). (Vidi: Isto, str. 112-113)

Slamnigov roman, tvrdi kritičar, predstavlja s(p)retan spoj oba navedena postupka: istovremeno se događa osvješćivanje procesa, tj. dijalogičnost (što dovodi do kraja monolitne strukture, odnosno prekida dominacije monološkog autoriteta visoko književnog nad iskazanim) i, u samom je pismu prisutna svijest o načinu na koji je iskazano odredilo svoj okvir.

U okviru obimnog rada za projekt *Književna antropologija* (koji vode Dunja Fališevac i Živa Benčić), Tatjana Jukić se bavila i romanom Ivana Slamniga. U članku pod nazivom *Problem tradicije u Boljoj polovici hrabrosti Ivana Slamniga*³³⁸ željela je dokazati da je taj Slamnigov roman prvi hrvatski roman koji djelatno korespondira s historiografskom metafikcijom preko ustrajne vjere u kolebljivost, paradoks i ironiju, kako pojedinih aktera romana, tako i romana u cjelosti.

U liku Ane, glavne junakinje interpoliranog romana u roman *Bolja polovica hrabrosti*, kritičarka detaljno razrađuje njezine domaćinske rituale. Naime njezina uspješnost u njima u patrijarhalnoj je sredini legitimira kao osobu koja je sposobna preuzeti odgovornost za kuću, pa time potvrđuje svoj izmijenjeni socijalni i seksualni status. Ti Anini rituali (posebni *menu* za goste pri proslavi imendana njezina muža, posebni kolači, gorkoljuti recept za orahe u travaricu) uključuju specifičan odnos staroga i novoga. I dok sam čin pozivanja gostiju na proslavu imendana legitimira naslijeđe obiteljske i mjesne povijesti, ipak on mora to vlastito naslijeđe paradoksirati. Zato je ponuđeno (ovdje kolač, predjelo) obavezno posebno, nenaslijeđeno, drugo. Slično, i Anino stavljanje oraha u travaricu, čin je koji pripada kućnom, obiteljskom i mjesnom naslijeđu, čin je kojim se istodobno legitimira promjena izvođačeva socijalnog i seksualnog statusa, te podupire projekt lokalnog povijesnog kontinuiteta. I ovdje je također prisutno paradoksiranje: vidljivo je u okretanju, tobože po starom običaju, tih tradicionalnih staklenki. To okretanje staklenki koje je Ana sama izmislila odmah je uraslo u kućno nasljedstvo. Kritičarka zaključuje: *Granica određenja samoga projekta tradicije i lokalne povijesti tim se paradoksom nelagodno vraća u projekt koji je težila definirati i razgraničiti. (...) Štoviše, on (taj postupak) legitimira pretpostavku da projekt tradicije kao povijesnog kontinuiteta nije ni moguće razgraničiti osim kao kontinuiranu asimilaciju graničnosti, diskontinuiteta i tobožnosti.*³³⁹

Ti Anini postupci, tvrdi kritičarka, određuju *modus operandi* Slamnigove naracije u cjelosti, pa Jukićeva naznačuje tek neke pripovjedne konzekvencije koje iz toga proizlaze. Na tragu je Aninog odnosa prema receptu koji preuzima, modificira, falsificira, historizira i naposljetku legitimira kao naslijeđe, i postupak tete pripovjedačice koja preuzima, središnjem pripovjedaču dosadne, pripovjedne modele devetnaestog stoljeća. Teta Matilda ih modificira,

³³⁸ Jukić, T.: *Problem tradicije u "Boljoj polovici hrabrosti" Ivana Slamniga*, u: *Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća*, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet, Osijek, str. 217-221.

³³⁹ Isto, str. 218.

falsificira i na koncu legitimira kao paradoksirajuću, ali legitimnu i legitimirajuću konstrukciju projekta povijesti hrvatske književnosti.

I kao što pripovijest o Ani stalno kliže preko granice pripovijedanoga događaja prema metafori pripovjednoga čina pri čemu se svaki put iznova premješta problem nasljeđivanja i namještanja, tako i teta pripovjedačica svoju povijesnu pripovijest namješta. Ona je pozicionirana u okviru povijesti hrvatske književnosti, s težnjom da zauzme najbolji položaj u zadanom modelu; a istovremeno je to falsificirana, tobožnja povijest, koja želi manipulirati Flaksom koji jest njezin središnji adresat. Za te postupke premještanja i namještanja Jukićeva iznalazi da su nelagodni i da njihova dinamika opterećuje naraciju što potvrđuje gramatičkim neskladom između jednine i množine (koji je prisutan kako u opisu Aninog kućanstva tako i u Flaksovu opisu tetinih literarnih recepata inflatornim transferom iz jednine u množinu: *Kao da je pročitala sve one Josipe Eugene Tomiće i Draženoviće, "Turke pod Siskom" i "Pavle Šegote"*). U tom neslaganju po broju kritičarka iščitava namjernu krhkost i nedostatnu normiranost jezičnoga zakona kojim se potvrđuje da je Slamnigov roman sposoban podnijeti mjestimično gramatičko bezakonje.

Jukićeva tvrdi da s napredovanjem romana i tetina naracija sve izrazitije asimilira sebi strane i tuđe elemente (naprimjer, neprikladni i nepoznati novi muški junak kojega Ana susreće na groblju, nespretni fabularni zaokret u spiritizam i metampsihozu), pa kao da namješta vlastitu diskurzivnu granicu. I to granicu prema okvirnoj, Flaksovoj pripovijesti, čije događaje teta sada preuzima, modificira, falsificira, historizira i legitimira kao vlastitu pripovijest.

Slična nestabilnost povijesnih i pripovjednih granica prisutna je i u Flaksovoj naraciji koja bi nominalno sama trebala funkcionirati kao granica ili okvir. Zanimljivo je da događaji koji tvore fabulu te rekonstruiraju Flaksovu osobnu povijest ili povijest nacionalnog jezika i književnosti ne proistječu iz junakova autobiografskog prezenta. Svi su oni redovito proizvodi nekog prošlog stanja, nekog preterita (naprimjer, nova ljubavna veza s Anitom omogućena je obnovom starog prijateljstva sa Zitom). U tom postupku kritičarka dobiva potvrdu da i Flaksova pripovijest pokazuje da je preduvjet svakog prikazivanja prošlosti premještanje granice natrag u sam projekt i zaključuje da je *Bolja polovica hrabrosti* prvi, a možda i jedini hrvatski roman koji djelatno korespondira s historiografskom metafikcijom.

Iako u svojoj tipologiji hrvatskog poratnog romana Milanja nije naročitu pozornost posvetio *Boljoj polovici hrabrosti*, što je već primijetio i K. Nemeč, on je o Slamnigovu opusu, pa i o njegovu jedinom romanu pisao u nekoliko navrata. Tako će o tom *prvom značajnom hrvatskom postmodernističkom romanu*, kako ga naziva pisati godine 1998. godine u članku

Slamnig – model književnosti,³⁴⁰ a tri će godine kasnije o istome objaviti sustavan teorijski napis pod nazivom *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana*.³⁴¹ Krenuvši u prvom navedenom članku od detektiranja Slamnigova položaja u hrvatskoj književnosti u sinkronijskom i dijakronijskom smislu, kritičar je utvrdio za *Bolju polovicu hrabrosti* da je još nepročitana, tj. da još nije osvjetljena indikativna instancija pripovjedača koja je povezana s dva dijegetska sloja prisutna u romanu, zbog čega se on mora tumačiti kao tzv. metatekstualni roman. Kritičar naime tvrdi da je romaneskna svijest *iznad* aktera romana, pa čak i *iznad* instancije pripovjedača, budući da je ona *odgovorna* za metatekstualnu tehnologiju koja proizvodi roman.³⁴²

Kritičar u romanu detektira tri pripovijedna sloja. Okvirnu priču pripovijeda Flaks (koji je, dodajem, ujedno i pripovjedač i lik/junak romana, pa je i sudionik određenih zbivanja), a ona se može interpretirati u skladu s Flakerovim modelom *proze u trapericama*. No naglašavanjem junakove profesije i njegova pisanja jezikoslovnog doktorata znanosti, uz pojedine precizirane autobiografske događaje (putovanja/boravci u Amsterdamu i Firenzi koje pripovjedač povezuje uz komentare urbanog pejzaža i pojedinih situacija i scena), iščitavaju se i egzistencijalne natruhe. Radnja započinje ponovnim susretom u gostionici, što se tumači kao ponovno okupljanje s ciljem *povratka* prvotnog identiteta za koje će se vidjeti da je kratkoga vijeka. Milanja tvrdi da se to može nazvati i *sačuvanim gestama i figurama jednog tipa spontane društvene zajednice (mikrocjelina), koja se suptotstavlja "ostatku" svijeta (obično odraslih ljudi), u kome ipak živi, i iz koga su samo povremeno arkadijski evazirali*.³⁴³ Držim da ovakvo *strogo* razgraničavanje tih narativnih slojeva i njihovo zasebno motrenje (makar smo svjesni da je takav postupak čest u strukturalističkim analizama) ne ukida originalnost tumačenog romana.

Matildinu priču, odnosno roman u romanu, Milanja označava kao drugi sloj romana *Bolja polovica hrabrosti*. Taj *pravi intertekst cjelokupne romaneskne strukture, od fabule, sižeja, likova, zbivanja, radnje do narativne strategije, morala i ideje svijeta*³⁴⁴ nastao je, kako upozorava sama teta, kao čista konstrukcija iz literanih ostataka (*šupljina, međuprolaza*) po uzoru na hrvatsku prozu devetnaestog stoljeća. Prema tetinim eksplicitnim izjavama, ona je *samo* zanatlija, svoj narativni model ilustrira modelom štrikanja, a pripovjedača isključuje iz doživljajne ili autobiografske pozicije (za razliku od Flaksa), pa sve govori *preko* Ane. Roman o Ani i Vojku Milanja motri kao *gotovo mali porodični roman iz građanske obitelji*, pri čemu se

³⁴⁰ Milanja, C.: *Slamnig – model književnosti*, "Književna revija", 1998, 3-6, str. 11-13.

³⁴¹ Milanja, C.: *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, str. 42-48.

³⁴² Vidi: Milanja, C.: *Slamnig – model književnosti*, "Književna revija", 1998, 3-6, str. 13.

³⁴³ Milanja, C.: *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, str. 44.

³⁴⁴ Isto, str. 45.

iskazni plan priče (rečenica, leksik) donakle mijenja prateći likove u novim povijesnim i kulturnim razdobljima,³⁴⁵ što je pak spisateljici omogućeno izborom načina pisanja romana: iz nastavka u nastavak očigledno je da se ne radi samo o tekstu kojima se rekonstruiraju ondašnji život, običaji, društvena hijerarhija, kultura i svjetonazor 19. stoljeća nego o složenom intertekstu.

Iako se ta dva romana, tj. te dvije paralelne strukture ne uvjetuju, ipak se one u nekim segmentima poklapaju. Ta dva romana dakle međusobno komuniciraju, što proizvodi efekt ironizacije te kritičkoga i osporavateljskoga rakursa. Milanja ističe i neku vrstu paralelnosti kod strategije priča i događaja, te lokacija scena u ta dva romana.³⁴⁶

Milanja tvrdi da je u romanu prisutna i treća razina: imenuje je kao metatekstualnu, s autometapoetičkom i djelomično autoreferencijalnom dimenzijom. Vidljivo je da kritičar koristi pojam autoreferencijalnost da bi njime upozorio na elemente u romanu koji su, u većoj ili manjoj mjeri, preuzeti iz autorova života, iz autorove biografije za razliku od mene koja pod autoreferencijalnošću podrazumijevam svaki iskaz romana o samome sebi. Naime, u raspravi o književnoj tehnologiji Matilda objašnjava i brani svoj koncept književnosti, a Flaks iznosi svoje implicitno i eksplicitno poimanje književnosti kroz kritičke komentare, što Milanja imenuje autometapoetičkom dimenzijom teksta. Pritom se teta zalaže za svjesnu nemimetičnost, a koristi upravo mimetičke modele. Pored jasnih eksplicacija romaneskne svijesti i pripovjedača o tehnologiji izade romana, u *Boljoj polovici hrabrosti* i sudbine junaka iz jedne dijegetske razine utječu na sudbine likova druge narativne razine. Pri tome Flaks, protagonist okvirne priče, bila njegova procjena točna ili ne, smatra da ga obuhvaća sudbina književnih junaka iz tetine umetnute priče.

Motreći te dvije dijegetske razine, Milanja zaključuje da se sudbina i razvoj likova u Matildinu romanu odvija konzistentnom logikom (unatoč možebitnom grobljanskom morbidnom erotizmu na kraju), za razliku od sudbine Flaksovih junaka koja je nekonzistentna, pa je i egzistencijalno-ontološki problem. Tom se tvrdnjom Milanja suprotstavlja uvriježenom mišljenju

³⁴⁵ Milanja upozorava na indikativno *stanje* i mijenjanje jezika pripovijedanja nutarnjega Matildina romana u skladu s vremenskim i društvenopovijesnim razvojem glavnih junaka Ane i Vojka i njihovih sudbina. Naime u svoje narativno tkivo teta sukladno s razvojem vremenske linije od 19. stoljeća do Drugog svjetskog rata, kao krajnje točke do koje se prate likovi, unosi i promjene na jezičnom planu. (Vidi: Milanja, C.: *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, str. 42-48)

³⁴⁶ Naprimjer, Matilda u prvom nastavku opisuje arkadijski krajolik u koji smješta lik Ane i njenu obitelj, a Flaks opisom gostionice i interijera u kojem naglašava opoziciju drvo - plastika otkriva svoju nostalgiju za prošlim vremenima. U tim se opisima pripovjedač prisjeća i svojih osobnih (autorskih, Slamnigovih) boravaka u vozemstvu, u kojima je, unatoč vickastom i *neozbiljnom* tonu, nazočna crta nostalgičnoga resentimenta. Da su neki segmenti paralelno uvjetovani, ukazuje također i još jedna paralelna radnja: dok su Ana i Vojko na bračnom putovanju, Flaks je na božično-novogodišnjem izletu. Takvo izravno intertekstualno sučeljenje dvaju tekstova s pripadajućim kontekstom proizvodi određeni dijalog tradicije i sadašnjosti, dijalog dviju koncepcija svijeta. Pritom je ona prošla ironizirana sa sadašnje pozicije po modelu svečano-prosto, moderno-postmoderno, dubinsko-plošno. (Vidi: Isto.)

da je temeljno pitanje ovoga romana samo frajerski problem raspada klapskog entiteta. Dakle temeljna se problematika romana svodi na pitanje egzistencije, pitanje socijalizacije i pitanje umjetnosti, književnosti.³⁴⁷ Flaks odbacuje tradicionalnu ideju života i svijeta, njezine ontološke temelje više ili manje tijekom cijeloga romana, a naročito kada osjeti opasnost da bi ga mogla zarobiti, na samom kraju romana.

U knjizi iz edicije *Pet stoljeća hrvatske književnosti* posvećenoj književnom djelu Ivana Slamniga, predgovor potpisuje Branimir Donat.³⁴⁸ On pored neizostavnog osvrta na Slamnigovu poeziju skicira i pregled njegova proznog stvaralaštva. Autor je *Bolje polovice hrabrosti* u svojim narativnim ostvarenjima redovito zaokupljen samom strukturom književnog djela i njegovim jezikom, tvrdi Donat. Njegove su proze obilježene brojnim pomacima koji svoje uporište imaju, s jedne strane, u svakodnevnoj književnoj praksi i, s druge strane, u tradiciji. O problemima povezanim uz poetiku njegove vlastite proze, kao i o temelju, ishodištu njegove naracije, progovara i sam Slamnig, tvrdi Donat, u svojim brojnim esejima okupljenima u knjizi *Disciplina mašte*.

U romanu *Bolja polovica hrabrosti*, tom *kombinatoričko-ludističkom romanu*, Slamnig se upustio u istraživanje i sudbine romana kao književne forme i ljudske sudbine kao građe romanesknog kazivanja. Za duhovno je ozračje odabrao arkadijski prostor i vrijeme dokolice, a umjesto bilo kakve odluke bijeg. Bježeći iz zamki u koje je žanr bez svoje krivice tijekom vremena upao, autor poseže za *pričom o klapi*³⁴⁹ i za razmatranja o samom procesu nastanka romana, u kojem je na knjiški način prikazan hipotetički život i napokon očitovana jedna stvarna ljubav. Sustavni dijelovi pikarskog lutanja su svjesno odabrane trivijalne činjenice (naprimjer, sjećanje na školske dane, na minulu mladost, erotska pustolovina, odlasci na izlete), ali i rasprava o jezičnoj problematici, čiji sadržaj ima poetološko, ali i eminentno političko značenja. Svi oni pokazuju da se do senizibiliteta današnjeg doba može doći samo ako se oslobodimo iluzija prošlosti. Donat tvrdi da je to široko područje narativne objektivizacije koja je apartna, bizarna i pomalo neočekivana pod značajnim utjecajem dramaturgije kriminalističkog romana (kriptografija romana u romanu): romaneskni siže u kojem se tajna zapleta razotkriva na samom kraju romana (pridobiti čitaoca?!) teče paralelno s konvencionalno-intelektualističkom

³⁴⁷ Flaksova je egzistencija *postmoderna*; junaka kroz život vodi špricer-logika, *hedonizam* "na karticu", površnost, kratkovječnost, nestalnost, neodgovornost i frajerština; a u njegovu je poimanju književnosti temeljna ideja hibrida i tobožnje zanemarivosti zbilje kao materijala. (Vidi: Milanja, C.: *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, 42-48)

³⁴⁸ Donat, B.: *Predgovor*, u: *Ivan Slamnig, Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 167, MH, Zora, Zagreb, 1983, str. 7-37.

³⁴⁹ Donat naglašava da je priča o klapi korištena kao metafora za situaciju koju je u hrvatskoj književnosti prvi odredio A. Šoljan u romanu *Izdajice*. (Vidi: Isto.)

konstrukcijom koji se i prožimaju i općim mjestim onih stanja i raspoloženja s kojima se susrećemo i u poeziji Slavka Mihalića ili u romanima A Šoljana.

Uz već navedene teme, Slamnig inzistira i na još jednoj temi romana: amatersko pisanje tete pedesetogodišnjakinje, a pripovjedač, tj. Flaks, postaje njezin čitatelj i komentator rukopisa u nastajanju. Za tetu je pisanje njezin ručni rad, a upravo činjenica da se radi o svojevrsnom ručnom radu neprestano otvara nove prilike za rješavanje tehničkih problema koji iskrsavaju tijekom rada. Tako se pisanje doživljava kao manufaktura koju treba obavljati točno i u stalnom odnosu prema nekom zadatom predlošku, što kao da upućuje na tetinu upoznatost s nekim teorijskim tekstovima Ivana Slamniga. U motivaciji i argumentaciji tete pisca-amatera Donat iznalazi ključni element Slamnigove teorije proze. On smatra da je zapravo njezin postupak njegov, a njezino razmišljanje o tehnici pripovjedanja dio je njegova mišljenja. Pritom autor i eksperimentira na jezičnom planu: nastavci tetine proze nude pregled kratke povijesti hrvatskoga književnog jezika, pri čemu se još jasnije suprotstavlja Flaksovo govorno individualizirano kazivanje tom plošnom i bezbojnom jeziku tetine umetnute priče. Tom je pričom teta pokušala uloviti i Flaksa, pokušala mu je postaviti posljednju zamku u svom životu. Skeptični junak u bezbrižnom flertu s tetinim nećakinjama postaje književni junak, ali i objekt tetine kasno probuđene ljubavne čežnje. Ta imaginarna ljubavna veza opasnija je od one stvarne Flaksove s Anitom: fabulacija je poslužila i kao zamka i kao medij ljubavnog očitovanja. Na taj način, romantična priča koju štrika teta ne može se bezbolno uklopiti u okvirnu priču koja ne teži simbolici. Pravovremeno shvaćajući da je i sam ušao u priču, junaku preostaje samo bijeg.

Na taj je način Slamnig u svoj roman uveo raspravu o problemu proznog diskursa, eksperimentirao je s jednoobraznim i raznorodnim stilovima u priči tete, a književne su reference u praksi samo refleks znanja i interesa koji su u kritičkim spisima tek dodirnuti, nagoviješteni.

Nezanemariv je i broj kritičkih osvrtâ na prozna djela Ivana Slamniga koja svoju optiku promatranja danog predmeta, tj. novelistike, ponekad proširuju i na njegov jedini roman. Tako su Slamnigove proze, pa i roman *Bolja polovica hrabrosti*, nerijetko bile tema Pavličićevih brojnih kritičkih napisa.³⁵⁰ Kritičar je utvrdio da je Slamnig shvaćao književnost kao život, a život kao književnost. Za nj je književnost zapravo dio života, kao što je sve u životu poetencijalna književnost. Neposredno tematiziranje odnosa tih dviju kategorija (a ne samo njihovo podrazumijevanje) u romanu *Bolja polovica hrabrosti* vidljivo je u književnom stvaranju specifične situacije u kojoj se književni tekst miješa u život, dok se život miješa u književni tekst. Pavličić je za suvremni dio ustvrdio da je pisan na način urbanog štiva tj. po modelu proze

³⁵⁰ Pavličić, P.: *Ogled o kratkoj prozi Ivana Slamniga*, "Republika", 47/1991, 7-8, str. 32-38; Pavličić, P. *Zvrkasti doktor*, predgovor u: Salmanig, I.: *Relativno naopako*, Zagreb, 1998; Pavličić, P.: *Klasik protiv volje (Ivan Slamnig, 1930.-2001.)*, "Forum", 40/2001, 74, 7/9, str. 887-891.

u trapericama, a za umetnuti je roman (onaj koji bi trebao intervenirati u današnjoj zbilji) naglasio da je uobličen na način naše proze 19. stoljeća. *Time se književnost i zbilja dovode u neposredan odnos na sasvim izravan način, tako da jedno na drugo djeluju, dobivajući pri tome još i povijesnu dimenziju i stupajući u relaciju prema tradiciji hrvatske književnosti.*³⁵¹

Na temelju razmatranja procedea, Slamnigova shvaćanja tradicije, njegove koncepcije likova i njihova odnosa prema vlastitom životu, kozmopolitizma u stilu i motivima, interesa za male stvari koji je prožet autobiografizmom, problematiziranja književnosti u skladu s postmodernističkim zakonitostima, Pavličić je zaključio da je *Bolja polovica hrabrosti prvi hrvatski postmodernistički roman*, jedan od najzanimljivijih romana, ali i jedan od povijesno najvažnijih.

Ukratko ćemo, tek, naznačiti neke od komentara o prozama Ivana Slamniga, jer se stajališta iznesena u njima, u većoj ili manjoj mjeri, odnose i na njegov roman *Bolja polovica hrabrosti*. Jedan u nizu članaka koji problematizira pojedine aspekte proza Ivana Slamniga jest i napis Helene Sablič-Tomić pod nazivom *Okvir: pripovjedač u prvome licu (odnos: autor - pripovjedač - lik)*.³⁵² Nama je taj članak zanimljiv, pored toga što daje metodološki utemeljen pregled karakteristika subjekta pripovjednog diskursa Ivana Slamniga³⁵³ i zbog činjenice da se u njemu upotrebljavaju termini autoreferencijalnost, autotematizacija, autorefleksivnost i referencijalnost u značenju posve drugačijem od onog koje ja podrazumijevam u ovoj disertaciji. Termin *autorefleksivnost* kritičarka upotrebljava kada se referira na pojavu u kojoj postmoderni subjekt u tim prozama nastoji putem iskustva jezika utvrditi mogućnost spoznavanja osobnog identiteta u raslojenom fikcijskom i društvenom vremenu – dakle, tim terminom ona imenuje pojavu koju ja nazivam autoreferencijalnošću. Slično će i termin *referencijalnost* koristiti da bi uputila na postupke kojima pripovjedač upućuje i na samoga sebe kao recipijenta, za što ja upotrebljavam termin *autoreferencijalnost*. Kritičarka kaže: *Postupak autoreferencijalnosti i autotematizacije upućuje na identičnost autora i pripovjedača koja se potvrđuje preko supstancija sadržaja kojima se uspostavlja tematsko-asocijativna veza među pričama pojedine zbirke (Neprijatelj, 1959; Povratnik s mjeseca, 1964).*³⁵⁴ Očigledno je da se termini *autoreferencijalnost* i *autotematizacija* koriste u genološkom smislu, a ne onako kako sam ja definirala njihov semantički opseg u uvodnom, teorijskom dijelu ove radnje.

³⁵¹ Pavličić, P.: *Klasik protiv volje (Ivan Slamnig, 1930.-200.)*, "Forum", 40/2001, 74, 7/9, str. 890.

³⁵² Sablič-Tomić, H.: *Okvir: pripovjedač u prvome licu (odnos: autor - pripovjedač - lik)*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, str. 149-154.

³⁵³ Osnovne karakteristike subjekta su sljedeće: identifikacija s autorom potvrđena autobiografskim sporazumom ne postoji, pripovjedač u prvom licu jednine obično je identičan s likom, prisutna je unutrašnja fokalizacija. (Vidi: isto.)

³⁵⁴ Isto, str. 150.

Tako i Zlatu Šunadalić³⁵⁵ tekstovi objavljeni u zbirkama *Neprijatelj* (1959) i *Povratnik s Mjeseca* (1964) kao i ostale pripovijetke iz periodike, zanimaju u odnosu na tri *locusa* koja se u njima pojavljuju. To su knjižnica, crkva i gostionica. Ti se *locusi* - iako nisu jedini prisutni u tom proznom pismu - motre u svezi s aktancijalnim, tematsko-motivskim i stilskim slojem teksta. Kritičarka zaključuje, na tragu Flakerovskog poimanja proze u trapericama, da je njihova zajednička označnica smještenost u urbani prostor i specifična vezanost uz pretežito mladog pripovjedača, interijer. Njihova uobičajena značenja u Slamnigovoj kratkoj prozi pripadaju svijetu *odraslih*, a nasuprot njima stoji infantilni pripovjedač i njegov svijet *neodraslih*. Navedeni *locusi* mijenjaju svoje funkcije,³⁵⁶ pa kritičarka zaključuje da svijet *odraslih* i svijet *neodraslih* ta tri *locusa* poima na različit način, a ja dodajem da je isti princip Slamnig primijenio i u romanu *Bolja polovica hrabrosti*.

Slično će i Dalibor Cvitan,³⁵⁷ pišući o narcisoidnosti i ironiji u kratkoj prozi Ivana Slamniga *Neprijatelj*, iznijeti vrlo zanimljivu primjedbu vezanu uz jezik u autorovu opusu. Naime, on upozorava da su brojni kritičari osjećanje različitosti na planu jezika u Slamnigovim prozama protumačili uporabom *slanga* ili *argoa*, tj. žarogona poluobrazovanih gradskih slojeva, pretežno mladih godina. On pak tvrdi da slang nije uzrok te drugosti Slamnigova jezika od uobičajenog standarda. Dapače, u njegovoj rečenici postoji *nešto prije slanga* što uvjetuje tu različitost. A to je, kaže kritičar, klasična shema njegova prevođenja misli i osjećanja u jezik. Iz svakog je Slamnigovog retka vidljivo da on mogući nastavak priče smatra slučajnim, da je svjestan marionetskih uloga svojih likova, da je svjestan kako je on – autor kreator tog svijeta.

Upravo ta svijest autora o vlastitoj nadmoći nad djelom, svijest o vlastitoj ulozi i svemoći u oblikovanju djela, bit će tema mog daljnijeg izlaganja.

³⁵⁵ Šunadalić, Z.: *Tri ambijenta Slamnigove kratke proze*, u: *Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća*, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, *postmodernitet*, Osijek, str. 197-215.

³⁵⁶ Umjesto uobičajenih značenja - u *gostionici* se pije, u *crkvi* se moli, u *knjižnici* se posuđuju knjige i čita se – ti *locusi* se mijenjaju pa je tako *gostionica/kavana* idealan prostor za pričanje i postmodernističke permutacije: cilj pripovijedanja nije u dovršenju priče, nego u iskušavanju različitih mogućnosti njena dovršenja; prostor *crkve* je vrijedan kulturni spomenik, zanimljiv turistima i znanstvenicima, a prostor *knjižnice* podrazumijeva i ljubavni sastanak. Kritičarka zato već poznatim opozicijama (ja – oni, mi/klapa – njihove institucije, naša kultura – njihova kultura, naš jezik – njihov jezik) dodaje one koje proizlaze iz analize tri ovdje izdvojena ambijenta: gostionica kao pričionica – gostionica u primarnom značenju, crkva kao kulturni spomenik – crkva kao prostor vjere, knjižnica kao orijentacija na kontakt – knjižnica kao izvor znanja. (Vidi: Isto.)

³⁵⁷ Cvitan, D.: *Narcisoidnost i ironija u prozi Ivana Slamniga*, u: *Ironični Narcis*, MH, Zagreb, 1971, str. 135-145.

1.5. Kritički tekstovi o romanu *Berenikina kosa* Nedjeljka Fabria

U ovom mi je dijelu disertacije cilj ponuditi obrise, one najznakovitije misli iz književnokritičkih pristupa o *Jadranskoj trilogiji* Nedjeljka Fabrija, a ponaosob o njenom središnjem dijelu, romanu *Berenikina kosa*.

Viktor Žmegač u napisu *Povijesni roman danas*³⁵⁸ - na kojega će se pozivati i Cvjetko Milanja koji nudi sustavni pregled o problematici hrvatskog novopovijesnog romana - tvrdi da u epohi postmodernog pluralizma i hrvatski novopovijesni roman zauzima značajno mjesto. Njegova je specifičnost da se on svojom temom, poviješću nerado poigrava – on joj želi izreći presudu, osudu. Povijest više nije *učiteljica života*, ona je motrena kao zla kob koja prati čovjeka, kao vrtlog događaja/ludosti koji neumoljivo utječu na ljudske sudbine i povlače ih za sobom u provaliju sjećanja, kao nasilje, razaranja, smrt, ali i slučajnost, prolaznost. Zato, tvrdi kritičar, i novopovijesni romani po svojoj općoj impostaciji (kako oblikovnoj, tako i tematskoj) ne nude prikaz apsurdnosti povijesnih zbivanja i današnjice kroz ironijski fokus, nego su usmjereni samo jednome cilju: donijeti zaokružen romaneskni odgovor s izrazitom moralističkom tendencijom. Pritom se temeljna fabula osmišljava na presjecištima *povijesne zbilje u užem smislu* i transhistorijskim vrijednostima koje su utemeljene na gotovo rousseauovski shvaćene ljudske naravi i obilježena je snažnom notom patosa.

Cvjetko Milanja u *Hrvatski roman od 1945. do 1990. (Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse)* u osnovnim crtama postavlja problemski horizont hrvatskoga postmodernističkoga novopovijesnog³⁵⁹ romana, pri čemu pojedine autore i njihove romane koristi ilustrativno. U raspravi o žanru novopovijesnog romana u hrvatskoj književnosti polazi od općenita razmatranja koja se uvijek vežu uz žanr povijesnog, pa i novopovijesnog romana. Dva su temeljna pitanja: prvo je načelne naravi i tiče se opće koncepcije povijesti, tj. filozofije povijesti koju dotični žanr implicira, ili se pak na njoj temelji; a drugo, književnospecifičnije, odnosi se na izvedbeni plan takve koncepcije povijesti i korištenje historiografskog sloja uopće. Uz novopovijesni roman koji se pojavljuje od samdesetih godina 20. st. unutar postmodernističkog horizonta, tvrdi kritičar, javlja se i treće pitanje: postmoderna i novohistoristička narav tih romana. Taj problem u sebe uključuje i povijesnu i književnu stranu

³⁵⁸ Žmegač, V.: *Povijesni roman danas*, "Republika", XLVII/1991, 5-6, str. 58-77.

³⁵⁹ Milanja se jasno opredjeljuje za termin *hrvatski novopovijesni roman*, a ne *novohistorički*. Naime termin novohistorički nastao je prema *new historicism*, a kritičar smatra da romaneskna svijest hrvatskoga novopovijesnoga romana nije u svoj književni um ugradila spoznajnoteorijsko osvješenje novog historizma, pa ga sukladno tomu nije ni koristila u tekstu romana. (Vidi: Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 101)

složenoga problema,³⁶⁰ tj. odnos fikcije i faksije, ili tzv. narativno funkcioniranje historiografskog sloja.

I modernizam i postmodernizam poimaju povijest na različite načine, pa Milanja rekapitulira ta mišljenja. Tvrdi da spoznaje o modernističkoj paradigmi kreću od *gotove* činjenice o *spoju* u ontološkoj strukturi povijesti i vremena, da barataju kategorijama mističnoga starogrčkoga i kršćanskog poimanja vremena.³⁶¹ Ta se tradicija oslanja na poimanje vremena kao ideje razuma, uma, individuuma, slobode, progresa, novoga. Takvo *humano* vrijeme, dakle, tvori modernističku paradigmu, u kojoj već prve napukline stvara Nietzscheova filozofska misao. On naime u svojoj kritičnoj tipologiji povijesne konceptualizacije razlikuje monumentalističko poimanje povijesti kao idealističko tumačenje³⁶² te antikvarnu koncepciju povijesti.³⁶³ U biti je za oba tipa vrlo važna tzv. muzealna sklonost. Razlika je u tome što antikvarna koncepcija relativizira stanje stvari, pa takvim odupiranjem prema autoritarnoj slici svijeta i strogoj hijerarhiji prve koncepcije anticipira postmodernu. Treća u Nietzscheovu sustavu je kritička koncepcija koja je u službi života, sadašnjosti i budućnosti.

Monumentalistička je koncepcija povijesti psihološki orijentirana i mentalno ponašanje obično prati putem figura heroja, a *analisti* su skloniji proučavanju povijesti mentaliteta.³⁶⁴ U postmodernističkoj je koncepciji *kraj povijesti*. Pritom se ne radi samo o *krađi povijesti od strane fikcionalne proze kako bi se, povratno, u recepcijskoj svijesti pomoglo oblikovanju uvida u povijest i povijesnu logiku mišljanja uopće*,³⁶⁵ što je već postalo opće mjesto u književnokritičkoj misli, nego je riječ o historiografskoj fikciji, pa Milanja, prema tomu, *činjenicu da se pitanje povijesti ujedno dokazuje kao fikcionalno ili pretpostavljajuće, a književnost ujedno kao historiografska ili postavljajuća (Biti) htio bih i glede povijesti i glede književnosti, ovdje problemski i strukturno "prefigurirati"*.³⁶⁶ Ili pojednostavljeno, Milanja tvrdi da dvije jezične prakse nije dostatno razlikovati opozicijom diskurzivno - nediskurzivno, jer je riječ o obratnom,

³⁶⁰ Radi se o analističkom shvaćanju povijesti i postmodernističkom shvaćanju književnosti. (Vidi: Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 100)

³⁶¹ A njima odgovaraju mehaničko, eteleijsko i ireverzibilno vrijeme, tvrdi Milanja. U većini se slučajeva analitika tradicije oslanja na humani tip, tj. na povijesno vrijeme, pa unutar toga dolazi do distingviranja tri tipa vremena: (1) grčki, ahistorični – povijest kao tijek prirode, (2) povijest kao napredovanje spasa i (3) povijest kao napredak uma, moći i slobode, tzv. novovjekovni historizam. (Vidi: Isto.)

³⁶² Dakle, u okviru se tog koncepta povijest motri kao niz velikih djela koje su reprezentanti markantne ličnosti; tipična je za nj idealizacija i uzoritost, emfaza i pedagoški impetus, *seleksijsko* uljepšavanje; sklonost patetičnosti. (Vidi: Isto, str. 101.)

³⁶³ Kao njezine odlike navodi neselektivnost (sav fundus tradicije uzima se kao vrijednost) i veliku sklonost sentimentalnosti. (Vidi: Isto, str. 102)

³⁶⁴ Dakle u okvirima je njihova sustava među mentalnim instrumentarijima na prvom mjestu jezik, sintaksa koja upravlja mehanizmima mišljenja, *sintaksa* ishrane, higijene, načina života; slijede prosvjetni modeli, načini odgoja, modeli susreta i dodira, rekonstruiranje predodžbe o svijetu, vjeri, politici – mitovi, vjerovanja, simboli; uljudene i normirane konvencije, razlike između stvarnosti i rituala, te umjetničko stvaranje. (Vidi: Isto, str. 102)

³⁶⁵ Isto, str. 103.

³⁶⁶ Isto.

o uključivanju, a ne isključivanju, ostaje se na području epistemološkoga i ukazuje na činjenicu spoznaje. Stvarnost služi kao mogući *semantički* rezervoar koji je nužno selekcionirati i formulirati. Bez obzira *refigurirao* se on posredstvom *histoire* ili *discoursa*, putem historiografskog ili fikcionalnog perspektiviranja, njegova je konfiguracija uvijek *pripovjedna*, mišljena bez prosvjetiteljske utopije. Uvijek treba imati na umu da je historijsko pripovijedanje je već načelno diskurzivno, a ne samo žanrovsko. Zato mu i nije samo do mimetičnosti, nego i do estetske vrijednosti (upravo obrnuto nego u naratologiji).³⁶⁷

Dvije su temeljne varijante poimanja povijesti: *teleološka* (u koju pripadaju i deističke inačice, i evolucionističko-pozitivističke ideje progresa, eminentno modernističke koncepcije, pa i Kantova i Hegelova tradicija) i *neteleološka* koncepcija koja brani tezu o množini povijesnih alternativa, što znači da se nije moralo baš tako dogoditi³⁶⁸ i to je postmodernistička koncepcija povijesti. Kritičara zanima način eksploatacije i funkcioniranja historiografskoga sloja u romanesknoj naraciji.

Milanja tvrdi da je to pojašnjenje nedostajalo Nietzscheovoj elaboraciji za koju je Žmegač utvrdio da omogućuje *dijagnosticiranje povijesnoga romana*. Kritičar se slaže da to omogućuje preciziranje koncepcije povijesti ili filozofije povijesti romaneskne svijesti, što je važno za idejni sloj u strukturi romana. Ali ne omogućuje - niti precizira, niti opisuje - načine funkcioniranja historiografskog sloja (a na pukih povijesnih činjenica) u narativnoj tehnologiji romana.

Šenoinski tip romana je temeljen na teleološkoj koncepciji povijesti, u njemu je prisutan monumentalizam, a odsutan relativizam i ironija, kakvo je stanje, tvrdi kritičar i u najnovijem povijesnom romanu: Car Emin, Aralica, Fabio, Šehović, a jedina je razlika što mu svrhovitost izravno ne proizlazi iz povijesne, nego češće iz transhistorijske logike *via negationem*. Na temelju toga tvrdi da u povijesnom romanu naglasak nije na *koncepcijskoj* naravi povijesti, kako to s pravom naglašava Žmegač, nego u izvedbenoj razini romana. Tu je činjenicu bitno držati na umu kako pri determiniranju likova društvenom strukturom, tako i u sferi njihove motivacije individualnim i privatnim/intimnim karakteristikama. A one pak koriste određene društvene energije.

Prateći mijene povijesnog romana prema novopovijesnom, kritičar ističe da Car Emin *političkom* demontažom (u povijesti) auratične ličnosti i uporabom žanrovskoga određenja *kronisterija*³⁶⁹ anticipira postmodernu vizuru. Tako je subjektivna i objektivna dimenzija obogatila *goli* fakticitet, a između povijesne i književne činjenice ne stoji znak jednakosti (na

³⁶⁷ Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 102-104.

³⁶⁸ Privid objektivne teleologičnosti i smisla povijesti brani supstancijalnim karakterom povijesti, a supstancijalnost implicira *kontinuitet* cjelokupne društvene strukture i vrijednosti kao društveno-ontološke kategorije. (Vidi: Isto.)

³⁶⁹ Sam autor nudi u svojoj *Autobiografiji ključ* za tumačenje tog pojma, napominjem.

kraju je romana ponuđen kronološki pregled galvnih datuma događaja veznih uz radnju), pa je i anticipiran moderni trend njegovanja priče, pri čemu se maštovito koriste različita motrišta i gledanja iste situacije. Dakle u tom polifono organiziranom narativnom tkivu priča nije isključivo vezana uz glavnog junaka, ali je ovisnost njihovih sudbina o ideji-politici ono po čemu Car Emin i modelotvorno prethodi Fabriju, čiji je novopovijesni roman *Berenikina kosa*, središnji u *Jadranskoj trilogiji* i tema ove desrtacije s aspekta autoreferencijalnih postupaka ostvarenih u njemu. U svim je njegovim romanima prisutan novi odnos prema povijesti koji se protivi strogoj kronološkoj uvjerljivosti i racionalizaciji. Fabio, za čiji stil Milanja koristi oznake *aleksandrizam* i *manirizam*, svoj odnos prema povijesti gradi tzv. *figurom rakova koraka unatrag*: neprestano je kretanje od natrag prema naprijed što potvrđuje slijed i koncepciju razvoja, ali obratnim smjerom. Na taj je način povijest ironizirana, ali nije dekonstruirana niti je zanijekana kao takva. Za opis njegovih novopovijesnih romana kritičar koristi sintagme *parabolične*, *bajkolike*, *alegorijske šifre* i tvrdi da je to produkt postmodernoga egalitarizma, plošnosti, nivelacije koja je oslobođena dubinske vertikalne ovjere i tumačnja. Tako se povijest gradi ne samo iz svojih dubina, nego narativnim plošnim kruženjem (reverzibilnost). *Niti historiziranje romaneskne fikcije, niti fikcionaliziranje historiografije ne mogu se toga osloboditi.*³⁷⁰ A obje se te njezine sfere dodiruju u instanciji nepouzdana pripovjedača, koju, napomnije kritičar, hrvatski novopovijesni roman nedovoljno koristi. No iako je pripovjedač superioran, iako je u metapoziciji i u metaliterarnom razbijanju učinka iluzije (o čemu ćemo još govoriti tijekom rasprave o autoreferencijalnim elementima u *Berenikinoj kosi*), iako se ponegdje čak izjednačuje s građanskim autorom, ipak on u sebi sadržava i elemente tipične za postmodernog pripovjedača koji se voli obraćati čitatelju. Krajnji je subjektivizam karakterističan za roman 20. st. izbjegnut zahvaljujući općoj toleranciji (bilo vjerskoj: Aralica, bilo nacionalnoj: Fabio)³⁷¹ u tim romanima o povijesti, kako ih je nazvao sam Fabio. Ta je ideja tolerancije u *Jadranskoj trilogiji* osmišljena i kompozicijski: naime, radi se istodobno o genealoškim, obiteljskim i povijesnim romanima. Nadalje, Fabio organizira romane trilogije *na kompozicijskom planu (...) po tehnolgiji ustroja fabulativnog materijala po sižejnoj osi, što je imalo konzekvencije na temporalnoj osi romana – "zrcalna slika" – na semantičkom planu riječ je o otvorenoj strukturi koja se može nadopisivati – što je potvrđeno Berenikinom kosom, ali i o semantici mikro cjelina koje se mogu "prerazmještati". Na filozofskom planu (...) takav (je) koncepcijski ustroj naznačio središnju, unaprijed sudbinsku zadatost, ščepanost individualnih*

³⁷⁰ Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 108.

³⁷¹ To je u *Jadranskoj trilogiji* osmišljeno i kompozicijski: naime, radi se istodobno o genealoškim, obiteljskim i povijesnim romanima ujedno.

sudbina različitim determinacijama – rasom, kastom, klasom, nacijom, ideologijom, politikom, itd.³⁷² Kritičar ističe da Fabriju nije u prvom planu rekonstrukcija povijesti, nego efekt povijesti, on *facionira fikciju*, a romaneskni svijet izgrađuje od *hrpe mikropriča*, od kojih neke mogu i samostalno funkcionirati. Tako su velikoj priči Povijesti/Politike suprotstavljene male priče i zgode o pojedincu, koje dekonstruiraju veliku priču povijesti. Egzistencijski se problemi u romanu rješavaju tehničkom naravi: nerijetko se egzistencijalne situacije stratificiraju u supstancijalnoj čistoći i toposnom aranžmanu, izvanvremenski, nepoosobljeno. U prvi plan iskaču, ne bit, nego tehnike izvedbe (svladavanja najčešće političke prepreke), što je svakako specifičnost novopovijesnog romana. Struktura moralnosti (okrenutost mudrosnom, gnomskom na temelju povijesna iskustva) nije samo implicirana nego je i svojevrzni generativni kôd romana kojim se upućuje na transhistorijske vrijednosti. Slijedom svega rečenog, Milanja zaključuje da pravi postmoderni povijesni roman u hrvatskoj suvremenoj književnosti ne postoji, a tako misli i Žmegač koji tvrdi da hrvatski novopovijesni roman ostaje u dodiru s tradicionalnim elementima povijesnoga romana i da najčešće u njemu izostaje presudan parodijski i ironijski odnos prema povijesti.

Ivo Frangeš će u napisu *Triameron. Splet bogate romaneskne tradicije i izvornog modernizma*³⁷³ posvećenom pojavi trećeg dijela *Jadranske trilogije*, utvrditi da i u hrvatskoj književnosti, kao i u evropskoj (primjerice u djelima Giddea, Manna...) postoji zajednička premisa koja bi se dala definirati najbolje Žmegačevim riječima. Naime postoji u autora, *pronijeljivih kritičara suglasnost o tome da je otkriće prošlosti znak modernističke potrebe koja sadrži komponentu filozofije povijesti*, bez koje se ne može sagledati kompleksnost življenja, ni u romanesknom, ni u zbiljskom svijetu. Frangeš, taj vrstan kroatist, koji je u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti*, o Fabriju progovorio tek u skupnoj, završnoj natuknici opravdavajući taj svoj postupak obiljem građe i proporcijama tog tipa djela, ističe da taj romanopisac u svojim novopovijesnim romanima *samosvojno sintetizira* Šenoinu praksu tradicionalnog povijesnog romana *alla Scott* i moderno psihološko pripovijedanje. Naime sada se roman otvara sudbinama likova, što je u hrvatskoj književnosti početkom 20. stoljeća najpotpunije ostvario Milutin Cihlar Nehajev u *Vucima*. Prati on tu liniju jačanja novopovijesnog romana od svojih temelja u povijesnom romanu, dakle, od Šenoe, Kumičića, Gjalskog, Car Emina i Nehajeva, sve do pojedinih elemenata u Krležinim *Zastavama*.

³⁷² Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 109.

³⁷³ Frangeš, I.: *Splet bogate romaneskne tradicije i izvornog modernizma. Nedjeljko Fabrijo: Triameron*. "Forum" XV/1/2003, 74[75!], 1/3, 378-390.

U *Povijesti hrvatskog romana III* K. Nemeć u dijelu knjige koji naziva *Vrijeme disperzije i autopoetika: nova tekstulanost 1971.-1991.* govori i o historiografskoj fikciji. Utvrđuje da je od sedamdestih godina povijesni roman postao izrazito zastupljen u hrvatskoj književnosti, a mijene su njegovih koncepcija uvjetovane shvaćanjem povijesti. I u svjetskoj književnosti na snazi je (...) *postmodernistička historiografska metaficija sa svojstvenom antiiluzionističkom pripovjednom strategijom. Ona u osnovi briše granice povijesti i fikcije pokazujući da su u oba slučaju posrijedi verbalne konstrukcije (...).*³⁷⁴ I u hrvatskoj je književnosti došlo do smjene Šenoine devetnaestoljetne koncepcije romana, pa u romanima Ivana Supeka (*Heretik*), Ivana Aralice (*Psi u trgovišu, Duše robova*), Ivana Katušića (*Admiralski stijeg*), Ivica Ivanca (*U službi Josipa baruna Jelačića*), Ludwiga Bauera (*Kratka kronika porodice Webe*), Stjepana Tomaša (*Zlatousti*), Nedjeljka Fabria (*Vježbanje života, Berenikina kosa*), naprimjer, junaci su u djelu redovito *slabi likovi*, tzv. *svjedoci vremena*. Dakle povijest se demistificira, nema više vjere u smislenost zbivanja u kovitlacu vremena, na svakom koraku isijava negativno historijsko iskustvo, iako izostaje parodijska interpretacija povijesnih zbivanja. No kritičar ipak pronalazi sličnosti s Šeninim modelom povijesnog romana: (...) *analogije i povijesne usporedbe: sučeljavanje žive prošlosti i aktualne današnjice, (...) snažna nota didaktičnosti, prosvjetiteljskog žara i moralizma. Bezumlju povijesti najčešće je, kao "protuteža", suprotstavljena etika pojedinca ili etnosa: moralizam je i dalje ostao duboko ukorijenjen u našem povijesnom romanu.*³⁷⁵ Roman o povijesti postaje hibridna tvorevina jer se briše, zamagljuje precizna žanrovska granica, pa tako govorimo o simbiozi povijesnog i obiteljskog genealoškog romana, ili, primjerice povijesnog romana i romansirane biografije.

Pišući o Nedjeljku Fabriu kritičar ističe kako je njegova tada duologija (*Vježbanje života*, 1985. i *Berenikina kosa*, 1989), danas i tzv. *Jadranska trilogija* (objavljen je i roman *Triameron*, 2002) postala *paradigmatski uzorak nove hrvatske povijesne fikcije*. On u svojim romanima pokazuje kako se prošlost može razumjeti samo iz vlastitih tekstova i diskurzivnih tragova, bili oni književni ili povijesni, a to je načelo kao konstitutivnu odrednicu tog tipa proze istakla Linda Hutcheon u *Poetics of Postmodernism*.

U romanu *Berenikina kosa* tekstualiziranost se povijesti priziva na više načina: citiranjem i preradom brojnih intertekstova (prisutne su njihove različite vrste: od faktocitata - članci iz raznih novina, pisama, stenogrami, leksikografske natuknice, izvješća, parole, govori, radijske vijesti, kuharski recepti), zatim umetanjem književnih i paraknjiževnih citata (molitve, zaklinjanja, pučki rituali, odlomci iz psalama, Danteovi stihovi, varirani Nazorovi stihovi, vinske

³⁷⁴ Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 265.

³⁷⁵ Isto, str. 268.

pjesme). Česti su metafikcionalni komentari i autocitati (jednaki se isječci diskursa pojavljuju na različitim tekstualnim pozicijama kao svojevrsni provodni motivi). Kritičar napominje da su ta strana tijela u narativni tijek uvedena tehnikom montaže i kolaža i da su redovito grafički markirani (horizontalnim crticama su odijeljeni od fikcionalnih dijelova). Autor je svjesnim naporom označio njihovu prisutnost, naglasio je i na taj je način totalno raskinuo s Šenoinom koncepcijom povijesnog romana. Čitatelju se eksplicira konceptualna i intertekstualna narav prošlosti. Među tim narativnim postupcima koje Nemeć katalogizira prisutni su i oni kojima se ostvaruje autoreferencijalnost, o čemu će u ovoj disertaciji još biti riječi.

Kritičar ističe i značenje podnaslova tih romana: *Vježbanje života* nosi podnaslov *kronisterija*, simptomatična kovanica, a *Berenikina kosa Familienfuge*. *Dvije obitelji – jedna talijanska i jedna hrvatska – žive na stranicama ove riječke sage*,³⁷⁶ kaže Nemeć za *Vježbanje života*, što vrijedi i za *Brenikinu kosu*, a mi dodajemo i za *Triameron* i naglašava da je Rijeka za Fabria postala ne samo *lucus narrationis* i izvor motiva nego, kako kaže Zima, *slika svijeta i raskrižje velike povijesti*.

Fabrio je opsjednut poviješću i položajem običnog čovjeka u njezinim vrtlozima, pa inzistira na točnosti povijesne faktografije, te u romane uvodi i aktere *službene povijesti* (ban Jelačić, F. Kurelac, E. Barčić, F. Supilo, D' Annunzio...). S tehnološkog aspekta primjetan je velik broj postmodernističkih postupaka, pa Nemeć zaključuje da su i *Vježbanje života* i *Berenikina kosa*, a ja dodajem i *Triameron* izrazito samosvjesni romani: *Istodobno s gradnjom fikcionalnog svijeta autorska svijest razmišlja i o načinima njegova oblikovanja i o samom činu pisanja, a često pribjegava autoprezentaciji, tj. prikazuje sebe u procesu stvaranja*.³⁷⁷

U *Berenikinoj je kosi* naime roman dosljedno komponiran kontrapunktalno, važni su provodni motivi, analogije, simetrije, kronološko načelo izlaganja je posve narušeno, a disperzirani se narativni dijelovi okupljaju asocijativno – "*Berenikina kosa*" je uzoran *intermedijalni roman i od Begovićeva Kvarteta nije nam poznat primjer proznog djela koje se u naraciji tako vješto koristi glazbenom tehnikom i melodijskim efektima*.³⁷⁸ - njegovi su junaci gubitnici, u djelu nema niti jedne posve realizirane egzistencije.

Pripovjedač je transcendentalan, samosvjestan je i ne poštuje kronologiju pripovijedanja: umeće brojne analepse i prolepse na toj vremenskoj vertikali po kojoj suvereno vodi svoje likove i dovodi ih u zanimljive koincidencije. Epsku iluziju razbija izravnim miješanjem u događaje i nerijetko se obraća impliciranom čitatelju. *Autorska svijest u romanu se poigrava ulogom demijurga, virtuozno ironizira pripovjedne konvencije, superiorno manipulira vremenskim*

³⁷⁶ Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 286.

³⁷⁷ Isto, str. 287.

³⁷⁸ Isto, str. 289.

odnosima i planovima, ludički eksperimentira s mimetičkom iluzijom. Takvi postupci naglašavaju poetocentičnost i artificijelnost teksta, ali i stvaralačku suverenost autora. Pripovjedač se na nizu mjesta u romanu poistovjećuje s realnim autorom, podsjeća čitatelja na prisutnost manipulatora-pripovjedača te tako izaziva metaleptičke učinke, odnosno "kratak spoj" teksta i svijeta.³⁷⁹ Dakle u romanu je demonstrirana autorska samosvijest, povijest je predložena poliperspektivno, a mikrostrukturna razina teksta odlikuje se manirističkim postupcima, ali ne nauštrb komunikativnosti djela.

U svom se kritičkom radu Danijela Bačić-Karković³⁸⁰ nekoliko puta vraćala djelima Nedjeljka Fabria. U napisu *Epifanija u Berenikinoj kosi* promatra točke i dinamizam novopovijesnoga i genealogijskoga romana. U razradu teme kreće tako da najprije iznosi mišljenja o mjestu povijesti/historije i pojma povijesnog vremena u nekih paradigmatičkih filozofsko-antropoloških učenja (Hegel, Kangu, Cassirer...). Zatim rekapitulira položaj Fabrijeva djela u književnoj kritici i u analitičkom motrenju hrvatske postmoderne književnosti (Frangić, Nemeć, Milanja, Matanović) i upozorava na mogućnost komparativne analize gradbenih i sadržajnih komplementarnosti Fabrijeva romana i roman E. Bettize (*Esilio*, 1996), pa, eventualno, i njihovih poetika.

Cilj je ovoga rada promotriti odnos povijesnoga vremena i genealogijskog romana. Ona se kreće tragom presjecišta inicitivnih (pojedinačnih) i panoramskih (javnopovijesnih) koordinata u romanu. Dakle privatno i javno motre se u prožimanju i u međusobnom uvjetovanju u vihorima povijesnoga vremena. Posebno se vodi računa o položaju obitelji pa je kritičarka utvrdila da *Obitelji nastaju, traju i nestaju kao da ih bilo nije*,³⁸¹ pa i taj postmoderni genealoški roman zastupa tragizam obiteljske privremenosti.

Analizu je utemeljila na točkama prijelaza ka svetome, udaljenome i slućenome, koje su izrazito učestale i važne u *Berenikinoj kosi*. Tako u snovima čija je funkcija je utišavanje tragizma trajanja u povijesti, unutar njihove simbolističke prirode najkreativniji je dio onaj u kojem čita prisposode koje vode k osjećanju blaženstva, k onostranom, Svetome, sabranosti, miru, (o)tajnome, bogojavljujućem i prosvjetljujućem. Smatra da su one epifanijski/hijerofanijski izomorfi svjetla i nade naspram ozomorfa tame i besmisla povijesti. Zaključuje da je epifanijska utopija u tom Fabriovom romanu korištena kao strategija utišavanja tragizma prisutnog u *Vježbanju života*.

³⁷⁹ Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 290.

³⁸⁰ Bačić-Karković, D.: *Epifanija u Berenikinoj kosi N. Fabria*, "Fluminensia", X/1998, 1, str. 121-145.

³⁸¹ Isto, str. 132.

U knjizi *Prvo lice jednine*, Julijana Matanović³⁸² *Duologiju* drži postmodernim novopovijesnim romanima oslonivši se pri definiranju tog žanra na Milanjin pristup. Romani su to o *slabom*, o *krhotinastom ja*, priče su to o neuspjehu povijesti. Fabio, *jedan od rijetkih hrvatskih umjetika koji ne taji muku pravoga pisanja*, u svojim romanima riječima ispisuje godine koje su u službi fikcionalizacije, pa čak i ako su povijesne činjenice (dok će one u citatima koje su autentična arhivska građa obilježavati brojkama), pa povjesničarka književnosti utvrđuje da je uporabom sličnih tehnoloških rješenja postavio most nakon čak osamdeset i pet godina s Jagodom Truhelkom. I to je samo tehnika kojom relativizira znakove vremena, a u okviru narativne sintakse dinamizira pojedine vremenske planove.

U najnovijem napisu *Je li to za nas dobro ili možebiti nije?* J. Matanović³⁸³ se suprotstavlja uvriježenom mišljenju u kritici jer tvrdi da se roman *Triameron* s podnaslovom *roman einer kroatischen Passion*³⁸⁴ ne može čitati bez romana *Smrt Vronskog* (*Deveti dio Ane Karenjine Lava Nikolajeviča Tolstoja*),³⁸⁴ ili preciznije barem ne bez poznavanja recepcije spomenutog romana.

Također pojedini segmenti tih romana postaju samostalnim temama znanstvenih radova. Tako Marina Gantar u članku *Karnevalesknost u Fabrijevu romanu*³⁸⁵ upozorava da je kroz masku komičnog ispisana kritika povijesti i određenog povijesnog trenutka koji tragično razara sudbinu malih pojedinaca. Dakle slika je svijeta izokrenuta, postojeće se *istine* motre iz ironičnog rakursa, slika je to koju je Bahtin nazvao karnevalesknom.

I neke su povijesne ličnosti iz *Jadranske trilogije* postale predmetom kritičkih analiza. Tako Ines Srdoč-Konestra analizira D' Anunzievu pojavu u prozama *Cara i Fabrija*,³⁸⁶ a Darko Gašparović lik bana Josipa Jelačića u trilogiji.³⁸⁷ *Fabriova Berenikina kosa* članak je Ružice Markić³⁸⁸ u kojem, pored već u kritici apsolviranih teza³⁸⁹ iznosi nekoliko zanimljivih primjedbi, o kojima će još biti riječi pri raspravi o autoreferencijalnosti u ovom romanu.

³⁸² Matanović, J.: *Prvo lice jednine*, MH, Osijek, 1997.

³⁸³ Matanović, J.: *Je li to za nas dobro ili možebiti nije?*, "Kolo", XII/2002, 4, str. 5-22.

³⁸⁴ Obzirom na temu ove disertacije, napominjemo da kritičarka navodi kako u romanu *Smrt Vronskog*, koji ne ulazi u fokus ekspliciranja teme, nalazimo grafički omeđene diskurse drugog podrijetla, i u vlasništvu pojedinih likova, ali su sada prvi put unesene prave znanstvene bilješke u kojima se pojašnjavaju pojedina mjesta gornjeg teksta. (Vidi: Isto.)

³⁸⁵ Gantar, M.: *Karnevalesknost u Fabrijevu romanu*, "Riječ", VIII/2002, 1, str. 164-168.

³⁸⁶ Srdoč-Konestra, I.: *Lik D' Annunzija u Cara i Fabrija*, "Riječ", VIII/2002, 2, str. 190-198.

³⁸⁷ Gašparović, D.: *Lik bana Josipa Jelačića u Jadranskoj trilogiji Nedjeljka Fabrija*, "Republika" VIX/2003, 9, str. 14-23.

³⁸⁸ Markić, R.: *Fabriova Berenikina kosa*, "Nova Istra", I/1996, 4, str. 154-165.

³⁸⁹ To su naprimjer, teze o kontrapunktskom načelu organizacije romana što dogovara njegovu podnaslovu *Smileinefuge*, o uzajamnom odnosu povijesti, politike i ljudske sudbine, o funkciji dokumentarnosti i snova u romanu, o autorovu viđenju žene i sl...

1.6. *Kritički tekstovi o romanima Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni i Pred crvenim zidom Irene Vrkljan*

Nastup Irene Vrkljan na književnoj sceni povezan je sa sve snažnijom i raznovrsnijom produkcijom autobiografske književnosti u postmodernom dobu, kojoj je, u hrvatskoj književnosti, redovito oduziman dignitet.³⁹⁰ U nas su introspektivne tekstove pisale uglavnom autorice, pa se u suvremenoj hrvatskoj književnosti žensko pismo nerijetko poistovjećuje s autobiografskim diskursom. I prije nego se upustimo u izlaganje o promišljanju hrvatske književne kritike o romanima Irene Vrkljan (*Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni i Pred crvenim zidom*), držimo da je na ovom mjestu potrebno reći nešto više o ženskom pismu. Naime brojni se kritičari, koji su se bavili (auto)biografskom naracijom, pa i romanom *Svila, škare* kao jednim od paradigmatskih primjera tog tipa pripovijedanja, slažu da *pismo (ženske) razlike* zauzima važno mjesto u hrvatskoj književnosti.

Neka nam u toj sažetoj rekapitulaciji kritičarskih sudova kao motto posluže riječi B. Slama: *Za ženu je pisanje odvajkada bilo subverzivan čin – ona njime izlazi iz sudbine koja joj je skrojena i ulazi, poput prestupnice, u područje koje joj je zabranjeno.*³⁹¹

Termin *žensko pismo* (franc. *écriture féminine*) odnosi na djela u kojima se *žensko* osjeća na razini stila, kako kaže Ingrid Šafranek.³⁹² S istim opsegom značenja čitam objašnjenje tog termina u Minervinom riječniku novih riječi. U njemu se pojam *žensko pismo* (engl. *womens' writing*) tumači kao književnost koju pišu žene i koja ima neka svoja specifična obilježja, pa se svojim senzibilitetom i nerijetko feministički obojenim stavovima razlikuje od književnih djela muških autora. Dakle pojam *žensko pismo* u znanosti o književnosti odnosi se na one tekstove u koje autorice svjesno upisuju svoju ženskost, i time se razlikuje od književnosti koju pišu žene.³⁹³ Nastanak je ženskog pisma omogućila globalna pojava jačanja ženskog identiteta na društvenome planu. Svaka rasprava o toj temi uključuje raznovrsne discipline kao što su: lingvistika, psihoanaliza, estetika, sociologija i politika, tj. ideologija. Takav je interdisciplinarni pristup plodno tlo za raznorodne metodološke poteškoće.

³⁹⁰ Naime, na ljestvici poželjnih književnih vrsta autobiografije ne zauzimaju visoko mjesto jer im se prigovara da pretjerano razotkrivaju privatnost, da zapadaju u banalnost i da se guše u svakodnevicu, a uz to je u njima još česta i stilski nedotjeranost.

³⁹¹ Slama, B.: *Od "ženske književnosti" do "pisanja u ženskome rodu"*, "Republika", XXXIX/1983, 11-12, str. 85.

³⁹² Vidi: Šafranek, I.: *"Ženska književnost" i "žensko pismo"*, "Republika", XXXIX/1983, 11-12, str. 7-28.

³⁹³ Znano je da su žene pisale oduvijek, pa o njihovim djelima u hrvatskoj književnosti usp. Dunja Detoni Dujmić, *Ljepša polovica književnosti*, MH, Zagreb, 1998.

Svaku raspravu o ženskom pismu nezaobilazno prate dvije metodološke poteškoće: s jedne strane, uvijek se postavlja pitanje određivanja korpusa ženskog pisma,³⁹⁴ a s druge strane stoji problem artikuliranja specifičnosti³⁹⁵ tog pisma.

Na temelju svoje polazišne pretpostavke da je žensko pismo upisivanje *ženskosti* u tekst, tj. da je *pismo razlike* (samo onaj dio ženske produkcije u kojem je osviještena pozicija ženstva dobila svoj literarni izraz), Ingrid Šafranek uočava da se ta različitost u povijesti prihvaća na tri načina koji su sukcesivni u vremenu, odnosno generacijski su. Prva je faza zanemarivanje ženske razlike što je vidljivo u kritičkom sustavu Julije Kristeve.³⁹⁶ Ona smatra da su karakteristike ženskog pisma (otpor čvrstoj kompoziciji i prodor pjesništva u prozu) česte i u djelima brojnih avangardnih muških pisaca. Te nam veze svjedoče o presudnoj ulozi koju su avangardni eksperimenti imali za pojavu ženskog pisma. Slijedeću fazu prihvaćanja te različitosti u povijesti čini stajalište S. de Beauvoier: razlika je negativna jer je stečena i treba je prevladati vlastitim snagama. Treća se generacija kritičarki odlikuje radikalnošću: teoretičarke

³⁹⁴ Nerijetko se u njega uvrštavaju i djela koja predstavljaju žensku produkciju. Tako prema riječima Dunje Detoni Dujmić (Vidi: Dunja Detoni Dujmić, *Ljepša polovica književnosti*, MH, Zagreb, 1998), to bi bila sva književna djela koja su napisale žene. Negdje do romantizma (Mme de Lafayette, Mme de Charrière, George Sand) pisale su one, uglavnom u već postojećim i kanoniziranim formama, po poznatom i priznatom književnom modelu. Iako su u svoje tekstove redovito unosile inovacije, najčešće tematske, ipak nisu posezale za subverzijama na planu jezika i stila. Takve tekstove u kojima se više ili manje svjesno oponaša tzv. univerzalno pisanje (Vidi: Šafranek, I.: "Ženska književnost" i "žensko pismo", "Republika", XXXIX/1983, 11-12, str. 7-28), a koje potpisuju žene pronalazimo i u suvremenoj literaturi. Jasno je da ti tekstovi čine korpus koji nazivamo ženskom književnom produkcijom, tj. književnošću koju potpisuju žene. Među njima je tek jedan dio tekstova u kojima je osviještena pozicija ženstva dobila svoj literarni izraz. A upravo taj dio tekstova čini korpus ženskog pisma.

³⁹⁵ Kada se nastoji definirati žensko pismo zapada se u novu problemsku situaciju: kako definirati predmet (*žensko pismo*) koji je po svojim uzusima otvoren, koji se opire uspostavi kôda ili bilo kakvoj klasifikaciji? Beatrice Slama tvrdi da se ženska književnost kao *ugodni nadomjestak za lipov čaj* (Slama, B.: *Od "ženske književnosti" do "pisanja u ženskome rodu"*, "Republika", XXXIX/1983, 11-12, str. 86) u početku definira kao *književnost manjka i suviška. Nedostatak imaginacije, logike, objektivnosti, metafizičke misli; nedostatak kompozicije, sklada, formalnog savršenstva. S druge strane suviše lakoće, suviše ishitrenog, suviše rijači, suviše rečenica, sladunjavosti, sentimentalnosti, želje za dopadanjem, suviše moralizatorskog tona, suviše narcisoidnosti. Književnost "mene" zatvorena u vlastite granice što osluškuje svoje osjećaje, svoje dojmove, svoje snove... (..) "Ženski" je stil fluidan, nježan, ljubak, rascvjetan, biljni. Ali ponekad također nadahnut, žestok te brizga iz dubokih i nekontroliranih snaga. Sve u svemu na sliku i priliku "vječnog ženskog", (..) (Isto, str. 87) Svaka autorica ponaosob u svom pismu uspostavlja otklon od norme i provodi ga na svoj specifičan način, tvrdi Ingrid Šafranek. (Šafranek, I.: "Ženska književnost" i "žensko pismo", "Republika", XXXIX/1983, 11-12, str. 7-28.) Prema njezinu mišljenju, tim je tekstovima zajedničko svjesno upisivanje ženskosti kao napor, kao stajalište, kao prepuštanje podsvijesnome glasu tijela. U tim se tekstovima različitost ne reprezentira samo na tematskom planu, nego je ugrađena i u sam tekst što se vidi u tretiranju jezika kao izražajnosti, a ne kao neutralnosti.*

³⁹⁶ Iako ona ne priznaje podjelu na muško i žensko pismo, ističe da se veliki dio ženskih tekstova odlikuje neosporno zajedničkim i prepoznatljivim osobinama (kontradiktornost u kritičkom promišljanju Julije Kristeve koja uočava elemente ženske izražajnosti Jelena Zuppa objašnjava činjenicom da je *Julija Kristeva pripadala njima (radikalnoj grupi Tel Quela, ubacila S. T.-Š) i ona ima neke njihove zablude, ona se plaši*. (Vidi: Isto, str. 24) koje svrstava u dvije temeljne kategorije. Prva se odnosi na otpor prema strogoj kompoziciji: svjesno se odriču čvrste strukture u korist fragmentarnosti, *patchworka*, slobodne i prividno nekoherentne kompozicije. Druga karakteristika ženskog pisma je *deneutralizacija signifianta*. Radi se o pomicanju označenog, tematskog ili referencijalnog u drugi plan, čak do te mjere da se prividno dokida događajnost u romanu, a istodobno se označitelj ili izraz snažno semantiziraju. Komunikacija se, dakle, ne odvija na razini riječi kao što je to slučaj u tradicionalnom romanu, nego se semantizacija zbiva na razini označitelja, tj. sve u tekstu postaje znak što je, napominjem, jedna od temeljnih osobina pjesništva.

koje proglašavaju sedamdesete godine *nultom godinom pisanja*.³⁹⁷ Hélène Cixous, ta militantna kritičarka ustvrdit će: *Nemoguće je definirati žensku praksu pisanja, jer se tu praksu ne može kodirati teorijski ni zatvoriti, ali to ne znači da ona ne postoji. Ona će uvijek izlaziti iz okvira diskursa kojim upravlja falocentrički sistem i uznemiravati ga*.³⁹⁸ Ingrid Šafranek smatra da su ta stajališta pretjerana.

U svom će razmatranju karakteristika novog ženskog pisma – onog iz sedamdesetih godina u kojem je prisutna refleksija žena o ženskoj praksi pisanja - Ingrid Šafranek krenuti od njegovih žanrovskih osobitosti pozivajući se pritom na Beatrice Didier. Nejednaka zastupljenost žena u raznim književnim vrstama konstanta je koja se iz povijesti premješta u suvremeno doba.³⁹⁹

Iako se kritičari koji su se bavili pitanjima ženskog pisma, slažu oko činjenice o nemogućnosti svođenja karakteristika tog izraza na neku preciziranu definiciju, ipak upućuju na pojedine odrednice koje čine specifičnost ženskog pisma. Naime tematski ga je relativno moguće usustaviti⁴⁰⁰ (usp. Šafranek, Nemeč), a upravo iz tako zadane tematske orijentacije proizlaze neke njegove osobitosti i na izražajnom planu.⁴⁰¹

³⁹⁷ Hélène Cixous tvrdi da *Do sada žene nisu uzimale riječ, nisu pisale*. (Slama, B.: *Od "ženske književnosti" do "pisanja u ženskome rodu"*, "Republika", XXXIX/1983, 11-12, str. 95) Ta generacija odbacuje dotadašnju žensku književnost jer tvrdi da su žene u prošlosti pisale poput muškaraca i zaključuju da je žensko pismo *bez porijekla, bez prošlosti*. Takav radikalni stav odbacuje Ingrid Šafranek navodeći tek imena poznatih književnica kao što su Colette, V. Woolf, Jane Austen, Mary Shelley, Radcliffe Hall i Emily Brontë, a Beatrice Slama svoje neslaganje iskazuje pozivanjem na riječi Virginije Woolf koja je davne 1929. godine *ukazala na put kojim treba početi čitanje koje će voditi računa o sponama, kompromisima, težini oblika i normi s kojima su se žene borile, ozlijeđene, cenzurirane, da bi prokrijumčarile kako su mogle i umjele, pod često suviše konvencionalnim i suviše pristojnim govorom, pod krinkama, osporavanjem ili zabranom, pisanje žene*. (Isto, str. 96) Ne treba smetnuti s uma da je potrebno razumjeti djelovanje u nekadašnjim okvirima, tj. svoje korijene da bi se suvereno moglo analizirati današnje stanje.

³⁹⁸ Prema: Šafranek, I.: "Ženska književnost" i "žensko pismo", "Republika", XXXIX/1983, 11-12, str. 14.

³⁹⁹ Žene se među književnim vrstama, danas kao i u povijesti, najčešće odlučuju za roman. Zašto je upravo roman njihova omiljena književna vrsta? Znano je da je on u povijesti književnosti na ljestvici književnih vrsta redovito bio omalovažavan. Taj *manje vrijedan književni rod* sustavno je označavan kao literatura za siromašne duhom, tj. za žene. Od svojih početaka pa do danas roman se odlikuje žanrovskom otvorenosti. Autoricama je pogodovala činjenica da u nj, posebno u njegovu autobiografsku varijantu, mogu upisivati prisutnost subjekta što je po kanonima tadašnjih poetika također bilo osporavano kao umjetnički vrijedan postupak. Ženama je to bilo izrazito važno jer im tada nije bio omogućivan pristup u razne sfere javnoga života, pa su one bile osuđene iznositi svoju intimu, bilo da su govorile o odnosima unutar svojih domova, bilo da su sjenčale previranja u intimnim stanjima svoje duše. Autorice su za iskazivanje unutarnjih stanja duše nerijetko posezale za pismima koja su im omogućavala najviši stupanj autoreferencijalnosti, pa je u njihovom književnom radu epistolarni žanr postao vrlo čest i značajan. (Vidi: Isto, str. 7-28)

⁴⁰⁰ Žene posežu za problematiziranjem raznih aspekata patrijarhalnog društva, pri čemu najviše pozornosti pridaju dominaciji muškoga spola i njegovoj povijesnoj ulozi u kreiranju društva i svijeta. Autorice vrlo slobodno i iskreno progovaraju o vlastitom položaju u tom falocentričnom društvu i u braku, obitelji. Javlja se i interes za žensku psihologiju, žensku seksualnost, žensku topiku nesvjesnog. Zaokuplja ih tematiziranje brojnih arhetipova među kojima djetinjstvo, nerijetko i kao izvor budućih frustracija, svakako ima privilegiran položaj. U ženskom pismu tema majke predstavlja ujedno vezu s prirodom, a razotkriva se u prikazivanju dinamičnog odnosa majke i kćeri, dak se u ocu i mužu nerijetko prepoznaju figure dominacije. Još je M. Duras za žensko pismo ustvrdila da je ono *pismo žudnje*: bez ograda progovara se o intimnim željama i nagnućima ne bi li se ostvarilo izmirenje podvojenosti duha i tijela. U njihove je retke putem individualnog upisano kolektivno iskustvo. (Vidi: Šafranek, I.: "Ženska

Dakle žensko je pismo, makar smo artikulirali neke njegove specifičnosti, vrlo teško teorijski odrediti, a razlozi otpora ženskog pisma njegovom usustavljanju brojni su.⁴⁰² Možda je taj otpor usustavljanju ženskog pisma ujedno i njegov otpor spram mogućeg zatvaranja u grupu, spram marginaliziranja? Nemogućnost sustavne refleksije o ženskom pismu tako vjerojatno leži i u činjenici da ono živi sada, među nama. Znano je da je teško artikulirati relevantne činjenice bez povijesnog odmaka.

U hrvatskoj kulturi i književnosti drugi je feministički val urodio romanima Irene Vrkljan, Slavenke Drakulić, Nede Mirande Blažević u kojima je oprimjerena poetika ženskog pisma, a u opusu Dubravke Ugrešić, Irene Lukšić pojavljuju se i djela s pojedinim osobinama te prozne orijentacije. Te su autorice svoju snagu crpile iz feminističke kritike i brojnih tekstova filozofkinja, sociologinja, antropologinja, novinarki i samih književnica među kojima izdvajamo napise primjerice Nadežde Čaćinović, Rade Iveković, Jelene Zuppa, Lidije Sklevicky, Slavenke Drakulić.

Ženska je književnost u suvremenoj hrvatskoj književnosti motrena iz perspektive političkih, ali i teorijskih uvjeta u kojima se i ta književnost i njezina kritika zajedno rađaju i stasaju. Počev od ekspozitornih napisa Ingrid Šafranek u našoj publicistici,⁴⁰³ koja, naglašavam, žensko pismo motri prvenstveno iz domene svoje struke, tj. književnosti, služeći se pritom i

književnost " i "žensko pismo", "Republika", XXXIX/1983, 11-12, str. 7-28.; Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003)

⁴⁰¹ Već smo ranije upozorili na elemente literarne artikulacije čija se uporaba podudara u ženskom pismu i avangardi. Uporabom se tih elemenata iskazuje zajednički stav glede odnosa prema normi koji se može okarakterizirati terminom subverzija. Literarno estetska i jezična norma, kao postojeći kôd, omogućuje dva tipa otklona. Radi se ili o baroknoj kumalaciji, ili o putu u šutnju, o afaziji. Velik je dio ženskog pisma obilježen metonimičnošću, tj. težnjom da se minimumom sredstava postigne maksimum efekta (klasicističko geslo), znak postaje litotičan (J. Kristeva), pa dolazi do semantizacije svih razina diskursa. Dio će radikalnih teoretičarki, čak zahtijevati potpuno novi jezik (*Kradljivice jezika* simptomatičan je naziv eseja Claudine Hermann, iz 1976. godine), a Hélène Cixous se pak zalaže za tzv. jezični brio: za nove sadržaje - nov izraz. To se pismo temelji na subjektivnosti, ispovjednosti i asocijativnosti, a samo događanje u tekstu biva u drugom planu, pa je kompozicija vrlo labava. Vrlo su česti postupci žanrovskog pretapanja, kolažiranja, fragmentarnosti, *patchworka*, preplitanja fikcije i fakcije. Postajući subjektom spoznaje zahvaljujući feminizmu, žene-pisci, na temelju svijesti o svojoj različitosti pišu u *autodijegetskoj naraciji*, dakle, *ispovjednom*, *autobiografskom*, *dijarijskom* i *memoarskom* diskursu. "Slabi subjekt" naracije prevladava strah od privatnosti i izravno govori o traumatičnim iskustvima, *tabuiziranim temama*, *potisnutom ženskom*. (Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 344.)

⁴⁰² Dio tih razloga leži u samoj njegovoj prirodi: ono je otvoreno i realizira se u raznovrsnim oblicima. Također u novom dobu prisutne potrebe brižnog skladištenja, inventariziranja i tipologiziranja vrlo lako mogu dovesti do redukcije ženskog pisma na očitovanja o poznatim redukcionističkim shemama organskog, tjelesnog, intuitivnog, biološkog bića. Iako su upravo muškarci nekoć ustanovili *žensku specifičnost* da bi marginalizirali žene u književnosti, danas žene upozoravaju da je specifičnost tog pisma rezultat činjenice da ono biva istisnuto iznutra, kroz tijelo (žene) i *istodobno* nudi odgovore na probleme koje društvo postavlja pred jedinku. *Žene - spolni identiteti kao i društveni aktanti*. (Slama, B.: *Od "ženske književnosti" do "pisanja u ženskome rodu"*, "Republika", XXXIX/1983, 11-12, str. 105)

⁴⁰³ Treba istaknuti i dva projekta: važan blok pretežito francuske feminističke teorije u "Republici" iz 1983. godine, koji su uredile Slavica Jakobović i Gabrijela Vidan i znatno noviji u drugom broju "Kola", Časopisa Matice hrvatske iz 2001. godine pod nazivom *Žena, povijest, književnost*. (Vidi: "Kolo", *Žene, politika, književnost*, XI/2001, 2, tematski broj). Zanimljiv je i blok o hrvatskom ženskom pismu koji je godine 1998. objavljen u časopisu *Most - Le Pont, Magazine littéraire*.

relelevantnim spoznajama ostalih humanističkih nauka; preko tekstova A. Zlatar, H. Sablić Tomić, R. Jambrešić-Kirin, D. Bačić-Karković, M. Kovačević, D. Fališevac, D. Zima, V. Viskovića, K. Nemeća, H. Pejakovića, I. Boškovića, Z. Zime i drugih koji problematiziraju razne aspekte ženskog pisma na pojedinim djelima predstavnica te orijentacije.

Uskoro je nastao zamjetan broj kritičkih napisa o djelovanju Irene Vrkljan (1930) - te prevoditeljice, pjesnikinje, autorice brojnih scenarija za dokumentarne filmove, romana, radio-drama i televizijskih drama - u kojima se problematiziraju razni aspekti njezinog književnog rada. Iako je prešućena u najnovijem *Leksikonu hrvatske književnosti*, sustavni prikazi suvremenog hrvatskog romana (usp. Milanja i Nemeć), kao i pregled autobiografske proze u hrvatskoj književnosti Helene Sablić-Tomić u svoj fokus promatranja uzimaju i njezine proze. O velikom interesu hrvatske književne kritike (i publike) za djelovanje Irene Vrkljan svjedoči i drugi broj ZOR-a iz 1996. godine koji, pored intervjua s autoricom, donosi i napise mlađe generacije kritičara o njezinim prozama i radiodramama.⁴⁰⁴ Značajan dio kritičke produkcije u vidu članaka razasut je po stranicama književnih časopisa, a nerijetko su njezine proze nezaobilazne i pri problematiziranju pojedinih aspekata hrvatske suvremene književnosti. O tim će napisima upravo i biti riječi.

U članku *Oblici autobiografskog pripovijedanja u suvremenoj hrvatskoj književnosti (s posebnim osvrtom na prozu Irene Vrkljan i Slavenke Drakulić)* Andrea Zlatar tvrdi da u hrvatskoj književnosti izostaje pojava vala feminističke literature, pa kratak recepcijski boom Irene Vrkljan motri kao posljedicu originalnosti tog pisma. Činjenica zanemarivanja žanrovski slične proze (V. Kuzmanović, S. Škrinjarić, D. Ugrešić), kritičarku dodatno potiče na propitivanje pripovjedačkih osobitosti Irene Vrkljan. U fokus njezina razmatranja ulaze Vrkljaničini tekstovi nastali u razdoblju od 1984. do 1994. godine: *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni, Pred crvenim zidom*, u čijem slijedu uočava smjer *jednoga samorazarajućeg diskursa koji pisanje dovodi do zastanka pred (crvenim) zidom, do samoukinuća*.⁴⁰⁵ I ona se slaže s tvrdnjama kritičara koji su se, žanrovski razvrstavajući te

⁴⁰⁴ Otvara se razgovorom autorice sa Seidom Serdarevićem pod znakovitim naslovom: *Književnica dvaju svjetova*, zatim slijede studije *Na ruševinama biografskog svijeta* o autobiografskoj prozi Irene Vrkljan *Pred crvenim zidom* istoga autora, *Irena ili o pisanju*, Dunje Fuchs, te *Dramaturgija krhotina*, Ozane Ramljak o njezinom radiodramskom radu.

Seid Serdarević u članku *Na ruševinama biografskog svijeta* o prozi *Pred crvenim zidom* naglašava iskrenost, autentičnost i stilsku inovativnost autoričinih djela. U toj, zadnjoj svojoj prozi, autorica nudi odgovor na osnovno pitanje o smislu i mogućnosti pisanja autobiografije. Drži da su ključni pojmovi te proze *zid*, *biografija* i *crveno* pa zasebno progovara o svakom od njih, obrazlažući svoje tvrdnje citatima iz djela. U zaključku svoje studije, navodi da izvanjsko (rat) pobjeđuje i spoznaje se sva slabost rukopisa, pa autorica i zastaje u svojoj umjetničkoj djelatnosti. (Vidi: Serdarević, S.: *Na ruševinama biografskog svijeta (O autobiografskoj prozi Irene Vrkljan Pred crvenim zidom)*, "Zor", II/1996, 4, str. 18-21)

⁴⁰⁵ Zlatar, A.: *Oblici autobiografskog pripovijedanja*, u: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998, str. 111.

tekstove, koristili rastezljivim terminom *autobiografska proza*. Ne radi se, dakle, o romanu jer izostaje fabularni okvir i neprikriveni samoidentificirajući glas autora-pripovjedača-lika. *Autorica je ona koja čitateljima nudi autobiografski ugovor i oni ga prihvaćaju.*⁴⁰⁶ U tim djelima, autorica njeguje *ekstrospektivni* način pripovijedanja: već u *Svila, škare* uvedeno je *promatranje sebe* sa svrhom opisa (*sjećam se sebe kakva sam bila*), a u *Marini ili o biografiji* takvom načinu prikazivanja, tj. sustavnom sve većem izvanjštenju likova i autorice-pripovjedačice, dodatno pogoduje mehanizam pripovijedanja paralelnih priča. *Pripovijedanje Irene Vrkljan jest prisjećajuće pripovijedanje: ono ima autobiografski (možemo reći i biografski) okvir životne priče, ali unutar sebe gradi se od pojedinačnih u sjećanju obnovljenih scena.*⁴⁰⁷ Vrijeme događaja koji se priziva u sjećanje uspostavlja se samostalno ili se uklapa u vrijeme pripovijedanja. Trenuci su prisjećanja poistovječeni s činom pisanja. A pisanje je za autoricu eksplicitno bilo života. O njezinoj poetici življenja koja se sastojala od pisanja, svjedoče autotematizirajući iskazi, tvrdi Zlatar. Ta upitanost nad smislom pisanja (*Jer, sve što napišem odmah je prošlo*) i njegovom moći nad stvarnosti preobraća se u posljednjoj prozi *Pred crvenim zidom* u priznatu nemoć: prava stvarnost ostavlja samo očaj. Sjećanja više nema, pisanje je muka. O pripadnosti svih tih tekstova istom pripovjedačkom iskustvu ponovno svjedoči još jedna gradacija provedena na planu izraza: minimalna narativna strukturiranost prvih proza u posljednjoj se knjizi gotovo sasvim povlači pred pjesničkim jezikom slika, zaključuje Zlatar.

Danijela Bačić-Karković u članku *Postmoderne proze – amoroze /Duras – Vrkljan – Drakulić/*⁴⁰⁸ proze Durasove (*Ljubavnik*), Vrkljaničine (*Svila, škare*) i Drakulićkine (*Mramorna koža*) naziva sestrijskim prozama.⁴⁰⁹ Naime navedena djela povezuje *nekoliko komplementarnih niti od kojih je tzv. autoreferencijalno (autorovo) "ja" uporišna točka*. Ta će odlika postati kritičarkino polazište za analiziranje kako tih djela tako i *duha vremena iz kojega promatramo i njih i sebe*.

⁴⁰⁶ Zlatar, A.: *Oblici autobiografskog pripovijedanja*, u: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998, str. 112.

⁴⁰⁷ Isto.

⁴⁰⁸ Bačić-Karković, D.: *Postmoderne proze – amoroze /Duras-Vrkljan-Drakulić/*, Prva sušačka hrvatska gimnazija u Rijeci, Izvješće za šk. g. 1997/98, Rijeka, 1998, str. 106-116.

⁴⁰⁹ Sve tri autorice, i Duras i Drakulić i Vrkljan, raspravljaju o pitanju *Da li je taj naš nekadašnji odgoj bio odgoj za strah?* Ta djela, koincidentna, s fabularno-kompozicijskim podudarnostima (više *Ljubavnik* i *Mramorna koža*), sa slično motiviranim prizorima šišanja duge kose s *ambivalencijom* kao trajnim emotivnim nalogom i stanjem duha u sve tri autorice ipak imaju i specifičnosti. Za razliku od opusa ostalih analiziranih autorica, u djelu *Svila, škare* kritičarka uočava, *iskustvo pjesme*, i tvrdi da čak i kad ne piše pjesme u strogo generičkom (genološkom) smislu riječi, njeno je poetsko tkivo lirsko, pa pjesmu *Urna za jedan dan* iz treće zbirke *Stvari već daleke* objavljene 1962. godine drži simptomatičnom. Upravo u tom lirizmu Irene Vrkljan kritičarka čita *prepoznatljivu, specifično "meku" struju (ženske?) svijesti, čak i kada je sumporna i ironijski intonirana*. Držimo da je ovdje pogodno uputiti na sponu koju možemo uspostaviti između podnaslova ove studije koji glasi: *Proze amoroze ili istinoljublje na način Durasove, Vrkljanove i Drakulićeve* i iskazane sumnje u sintagmi: *specifično "meka" struja (ženske?) svijesti*. (Vidi: Isto.)

Roman *Svila, škare*, ta prozaistička inventura opire se žanrovskom usustavljanju: (...) i dijaristička, i memoarska (tzv. sjećanja) i epistolarna, esejistička, intertekstualna, fragmentaristička, sekvencionističko-montažerski spravljena, sklonost "oku kamere". To neveliko, metafikcionalno djelo kritičarka motri, s kompozicijskog aspekta, kao triptih s kratkom prolegomenom s početka proze. Držim da je zapažanje Danijele Bačić-Karković o toj prolegomeni s početka djela, tiskanoj u kurzivu zanimljivo, pa će o tome još biti riječi pri interpretaciji autoreferencijalnih postupaka u romanu. Istim su tiskarskim slogom tiskana još tri dijela knjige: *Obiteljske uzrečice*, *Pisma sestara* te *List dnevnika* koji za autoricu predstavlja epilog te proze. Kritičarka ističe važnost i ulogu tih dijelova teksta za organizaciju cijeloga diskursa ne rabeći pri tome termin *autoreferencijalnost*. Upotrijebit će ga za tu prozu - raslojenu na pododjeljke, pisanu u pripovjedačkom perfektu s brojnim durasovskim sintaktostilemima, s njezinom *drugosti* u odnosu na djela postmodernističke orijentacije - pa kaže: *Jasna je i izrazito autoreferencijalna* (ta proza, ubacila S.T-Š.). *Izrazito statička proza Ich-forme dosljedno je provedena bez ijednog utapanja u drugo ili treće lice. Nema vanjske fokalizacije.*⁴¹⁰ Termin *autoreferencijalnost* dakle decidirano veže uz govor djela o svom tvorcu, tj. autoru.

U knjizi *Pripovijedanje i stvaralaštvo* interes se Marine Kovačević,⁴¹¹ pri razmatranju *ilicrtno sheme* žanrovskog sustava narativne književnosti na hrvatskome prostoru, usmjerava i na djelo *Marina ili o biografiji*. Autorica inzistira na uočavanju elemenata u djelu Irene Vrkljan koji omogućuju kvalificiranje njezine proze u dimenziji žanrovske samosvojnosti ženskoga pisma, pa dovodi u vezu njezin diskurs s naracijom Nathalie Sarraute i semantikom tropizma, za koje tvrdi da se svojim artificijelnim simboličnim nazivnikom podastiru kao svojevrsna označnica specifično ženske percepcije. Kritičarka tvrdi da Vrkljaničina proza pripada *poetičkom kontekstu kojega karakterizira svojstvo "odmaknutosti"* na temelju žanrovske otvorenosti⁴¹² tog sustava. Iako ne spominje prisutnost autoreferencijalnosti u tim djelima, iskaz: *Roman se, tvarnošću svojeg ispisa, podvrgava kronologiji samoga čitanja i prekodira u zbivanje*⁴¹³ nedvojbeno upućuje i na taj aspekt Vrkljaničina djela.

U *Hrvatskom romanu 1945. – 1990. (Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse.)* Cvjetko Milanja motri romane Irene Vrkljan *Svila, škare, Marina ili o biografiji* i

⁴¹⁰ Bačić-Karković, D.: *Postmoderne proze – amorozne /Duras-Vrkljan-Drakulić/*, Prva sušačka hrvatska gimnazija u Rijeci, Izvješće za šk. g. 1997/98, Rijeka, 1998, str. 113.

⁴¹¹ Kovačević, M.: *Pripovijedanje i stvaralaštvo. "Agregatna stanja" narativnog diskursa. Dodatak: Paradigma narativnog odmaka: Pavličić – Fabio – Vrkljan – Stojević.*, ICR, Rijeka, 2001.

⁴¹² Navodi i karakteristike tog *otvorenog* diskursa: *tropizam*, asocijativna kompozicija, fragmentarnost, atemporalnost, problematiziranje i nadilaženje odvojenosti sadašnjeg i prošlog trenutka, stapanje biografizma i autobiografizma i autopercepcije vezane uz percepciju *drugoga* (Cvetajeve) i *drugih*, empatijski moment kao pokretačka sila naracije... Također, kao i I. Šafranek, tvrdi da je i dalje otvorena metodološka poteškoća artikuliranja specifičnosti tog tipa pisma. (Vidi, Isto, str. 109-110)

⁴¹³ Isto, str. 110.

Berlinski rukopis - uz Cvitanovu duologiju: *Polovnjak*, 1984. i *Ervin i luđaci*, 1992, zatim uz neke Barbierieve, Bobanove i Miloševe romane - kao specifičan model tj. kao model autobiografskog romana. Pritom naglašava da se uz ime Irene Vrkljan, kao i uz D. Ugrešić, S. Drakulić, V. Krmpotić i I. Lukšić, naprimjer, veže pojam ženskog pisma ili slaba subjekta u zajedništvu sa *slabom mišlju*.⁴¹⁴ U djelu Irene Vrkljan motivi koji se tematiziraju (*prijepor ideja obitelji, braka, slobode, individualnosti, intelektualnoga i umjetničkoga rada*) svoje izvorište imaju u svakidašnjem životu, u ženskom pismu, pa su odijeljeni od priča povijesti i postmodernističkog shvaćanja kraja povijesti. Zaključuje: *Ova je Vrkljanina duologija "slaba" u dvostrukom smislu: jednom je to, načelno, iz pozicije slaba subjekta, a drugi put, unutar toga, iz pozicije "slaba" ženskog, nefeminističkoga subjekta*.⁴¹⁵ Kritičar ističe da u Vrkljaničinim prozama nije toliko naglasak na historiografskomu načelu, kao u memoarima i pismima, nego pak na gnoseološkom, samospoznajnom momentu. Milanja izdvaja pojedine elemente tipične za autobiografski roman, uočava psihoanalitičku sposobnost, onirističku i nadrealnu metaforiku, pa kao i Danijela Bačić-Karković upozorava na autoričine nadrealističke poetske početke. Također te privatne postmodernističke priče (za razliku od velikih priča Povijesti) često o detaljima iz djetinjstva i propasti obitelji motri kao *zaokružene priče-novele, ciklizirane u roman*.

Krešimir Nemeć će u *Povijesti hrvatskog romana III (od 1945. do 2000.)* o proznim djelima Irene Vrkljan progovoriti u poglavlju naslovljenom *Autobiografska naracija: ženska strana svijeta*. I on, sumirajući romaneskne dosege u suvremnom razdoblju, Irenu Vrkljan i njezin opus motri uz djela Slavenke Drakulić, Nede Mirande Blažević, Irene Lukšić... Tumačeći porast produkcije autobiografskog štiva kao posljedicu vremena narcizma, kritičar najprije nudi sažeti pregled povijesti i razvoja ženskog pisma (*spol kao sudbina; ženska vizura i osjećajnost; žena kao spoznajući subjekt; afirmacija privatnosti*), te objašnjava njegove temeljne osobine (*ženske teme; žensko pismo; ženski jezik; topika i retorika ženskog pisma*). Za "*pismo (ženske) razlike*", tj. *prozu što se bavi psihoseksualnim identitetom tvrdi da se "u idejnom smislu (...) dobrim dijelom naslanja na stečevine egzistencijalizma"*.⁴¹⁶ pa kaže da bi se o njoj moglo pisati i unutar poglavlja o hrvatskom neoegzistencijalističkom romanu. Ipak, on sam u okviru

⁴¹⁴ Iako feminizam u svojem radikalnom smislu nije primjeren I. Vrkljan, on je sociološki gledano omogućio tip proze koji svojim modelom naznačuju odmak. Za taj tip proze ispovjednoga, autobiografskoga, memoarističko-dnevničkoga karaktera, u kojem nije toliko naglasak na historiografskomu načelu, kao u memoarima i pismima, nego pak na gnoseološkom, samospoznajnom momentu, Milanja, na tragu suvremene književnoteorijske misli J. Onleya, G. Vernera i P. Jaya, koristi naziv *autobiografski roman*. Poteškoće nastaju pri artikulaciji osobina "autobiografskog stila". (Vidi: Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 120-127)

⁴¹⁵ Isto, str. 121.

⁴¹⁶ Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, 2003, str. 344.

neoegzistencijalizma ne interpretira to pismo čini se zato što je ono (...) *razvilo i vlastitu misaonu podlogu postavši autentičnim mjestom samopotrde ženskog identiteta i integriteta.*⁴¹⁷

Razmatrajući pojavu ženskog pisma u hrvatskoj književnosti, naznačava on njegovu pojavnu liniju od *Dnevnika* Dragojle Jarnević, preko njegovih zametaka iz razdoblja između dvaju svjetskih ratova u djelima M. J. Zagorke, M. Ivančan, Z. Kveder, Z. Jušić-Seunik pa do samosvjesnog diskursa (ali ne feministički radikalnog) Slavenke Drakulić, Nede Mirande Blažević i "bolne inventure vlastite intime" Irene Vrkljan od sedamdesetih godina 20. stoljeća.

Za djela će Irene Vrkljan Nemeć reći da potvrđuju poznatu tezu Simone de Beauvoir iz *Drugog spola: Ne rađamo se kao žene, ženama postajemo.*⁴¹⁸ Tematika u tom pismu – *potraga ženskog subjekta (Irene) za vlastitim identitetom i njezina opsesivna težnja za samopotvrđivanjem* - nije rezultat importiranih feminističkih ideja, nego je odraz vlastita iskustva. Roman *Svila, škare* određuje kao žanrovsku kombinaciju autobiografije i razvojnog romana (na što je već upozorila i D. Bačić-Karković) te navodi njegove karakteristike. I on uočava da se *Autoreferencijalno "ja" oslobađa se autoanalizom i činom pisanja straha, pasivnosti, osjećaja nesigurnosti, unutarne napetosti.*⁴¹⁹ Dakle i ovdje se autoreferencijalnost motri u odnosu prema autoru teksta, a u obzor njegovih promatranja ne ulaze autoreferencijalni postupci kojima tekst tumači sam sebe.

I dok romane *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni* s kompozicijskog aspekta motri kao, *otvorenu autobiografsku tetralogiju*, po Nemeću je pojava romana *Pred crvenim zidom* (1994) tematska novina, pa ga odvaja od tetralogije i smatra ga *značajnim prilogom hrvatskome ratnom pismu devedesetih*. S tom se tezom ne slažem iz više razloga, pa će o tome još biti govora pri tumačenju autoreferencijalnih elemenata u opusu Irene Vrkljan.

U knjigu *Iskustvo drugoga* Ivan J. Bošković⁴²⁰ uvrstio je i svoju studiju o romanima *Svila i škare; Marina ili o biografiji* Irene Vrkljan pod nazivom *Pisanje kao sudbina*. On se opire promatranju te proze isključivo kao ženskog pisma. Naime žanrovska se tehnologija u tim djelima iskazuje u strukturiranju narativnog okvira koji je učvršćen topikom ženskog pisma, ali je istovremeno taj okvir otvoren, čime autorica osigurava prostor za integriranje vlastite drame potrage za identitetom.⁴²¹

⁴¹⁷ Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, 2003, str. 344.

⁴¹⁸ Isto, str. 347.

⁴¹⁹ Isto.

⁴²⁰ Bošković, I. J.: *Pisanje kao sudbina (Irena Vrkljan, Svila škare; Marina ili o biografiji)*, u: *Iskustvo drugoga*, MH, Zagreb, 1999, str. 12-24.

⁴²¹ Tu tezu i eksplicira: *jer se u cijelosti realizacije ne zadovoljava rješenjima koje je postuliralo žanrovska žensko pismo, nego smjelo narušava njegovu slabokrvnu fakturu, nalazeći u njegovim propusnim rukavcima podosta djelatnog za iskazivanje i potvrdu svojeg autentičnog kolorita.* (Isto, str. 12)

U *Svila, škare* kritičar vidi valjan uzorak *memoarsko-auto/biografske* proze čiju glavnu narativnu liniju aktualiziraju prizori i situacije povezane životnim podnebljem glavnog lika, tj. samopripovjedačkog ženskog subjekta⁴²² koji u visokoekspresivnom ritmu uvrštava u diskurs i "raznovrijedne narativne pritoke". Kritičar tvrdi da je u *Svili, škare* kao i u ženskom pismu redovito dominirajuća svijest knjige vezana za egzistenciju glavne junakinje, pa nastaje proza koju strukturalisti nazivaju prozom *povratne kompenzacije*, tj. proza u kojoj prošlost biva ishodište pisanja. U *Marina ili o biografiji* uspostavlja se, putem prizivanja kreativnih identiteta Marine i Irene, paralelizam spisateljskih iskustava, i to prema zajedničkoj umjetničkoj vokaciji.

Helena Sablić Tomić promatra suvremenu hrvatsku autobiografsku prozu⁴²³ i tvrdi da ju je moguće klasificirati na temelju nekolicine dominantnih kriterija kao što su sudjelovanje pripovjedača u radnji i odnos autobiografskog subjekta prema kategoriji vremena. U njezinoj se podjeli tako romani Irene Vrkljan *Marina ili o biografiji* i *Berlinski rukopis* motre kao biografije, a *Svila, škare*, uz *Holograme straha* S. Drakulić i *Krhotine* Ž. Čorak oprimjeruje kronološki omeđenu autobiografiju.

Naime u djelu *Svila, škare*, tvrdi Sablić Tomić, autorica eksplicitno upisuje sve narativne dominante autobiografije u tekst, pa je to *asocijativna autobiografija*⁴²⁴ s fragmentarnim, *prisjećajućim pripovijedanjem* bez čvrstih kronoloških signala koje je, po svojoj prirodi, naklonjeno autotematizaciji i autoreferencijalno je prema *drugim* prostorima (naprimjer, prikazuju se osobe koje su utjecale na autoričin osobni život),⁴²⁵ pri čemu je Irena maksimalno izvanjštila svoju osobnost.

Na tekstovima *Marina ili o biografiji* i *Berlinski rukopis*, kritičarka će sustavno osvjetliti narativne dominante biografije koje su prisutne u tekstu. Izgradnja identiteta na rubnim situacijama omogućuje ostvarivanje većeg stupnja samosvojnosti i otvorenosti prema drugom, što je vidljivo u Vrkljaničinom tematiziranju biografije i utjecaja biografije na autobiografiju. Zanimljivo je da kritičarka - razmatrajući Vrkljaničin odnos prema biografiji⁴²⁶ i nešto kasnije,

⁴²² Djelo je utemeljeno na pripovjednoj praksi po kojoj je svijest/svijet pojedinca okvir u kojem se mogu odraziti i pratiti pomaci širih razmjera, bilo da se radi o psihološkoj karakterizaciji likova ili o deskripciji društvenih činjenica. Mjesto koje je izvor te osobne priče čine situacije i prizori koji tematiziraju povijest života ispovjednoga subjekta, a ujedno su i *jamci njezine "istinitosti"*. (Vidi: Bošković, I. J.: *Pisanje kao sudbina (Irena Vrkljan, Svila škare; Marina ili o biografiji)*, u: *Iskustvo drugoga*, MH, Zagreb, 1999, str. 12-14)

⁴²³ Sablić Tomić, H.: *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2002.

⁴²⁴ Svaka je *asocijativna autobiografija "određena postmodernom strategijom proizvodnje vlastitoga identiteta preko svih razina teksta (razine forme, sadržaja, odnosa prema zbilji, odnosa prema samom sebi)." (Isto, str. 43)*

⁴²⁵ Kritičarka upozorava da je *centripetalna usmjerenost diskursa isključivo na vlastito "ja" u postmodernim autobiografijama preusmjerava na razinu prividne centrifugalnosti u kojoj se subjekt prostorno i vremenski prepoznaje kroz prožimanje s drugima*, pa je odlika *asocijativne* autobiografije nastojanje da se ovjeri vlastiti identitet (spolni, socijalni, kulturološki) kao mjesto *razlike* u odnosu na opću povijest koja je nametala norme i načine samoostvarivanja. Za tu je svrhu izrazito pogodno fragmentarno pripovijedanje. (Vidi: Isto, str. 62)

⁴²⁶ O odlikama tog tipa diskursa koje navodi kritičarka upozoravat ćemo tijekom rasprava o autoreferencijalnosti u tim djelima.

kada tvrdi da je bit biografije spoznavati vlastitu osobnost preko osobnosti drugoga – koristi termine metanarativno upletanje i metanarativni komentar, u značenju onoga što u okvirima ove radnje imenujemo autoreferencijalnošću. Pri tome navodi i podudarne zaključke Z. Zime iz predgovora *Berlinskog rukopisa*.

U teorijskom sustavu Helene Sablić Tomić vidljivo je da ona pojam *autoreferencijalnost* upotrebljava vežući ga isključivo uz govorenje teksta o svom autoru, a pojmove *metanarativni komentar/metanarativno upletanje* veže uz slučajeve u kojima tekst problematizira sam sebe, tj. svoj žanr. Također, govoreći o pismu kao generičkom modelu autobiografske proze, utvrdit će da je ono diskurzivni prostor u kojem dominiraju autoreferencijalne i autorefleksivne narativne strategije.

Ingrid Šafranek romane *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni i Pred crvenim zidom*⁴²⁷ čita kao *osobne biografije i biografije osoba*, iz života i iz književnosti. Ta djela Irene Vrkljan kritičarka ne podvodi isključivo pod nazivnik ženskog pisma: u njima prepoznaje *ono žensko* i to ne samo na razini tematike, prepoznaje zatim pismo na razmeđi književnih vrsta, pismo u kojem se isprepleću osobine pjesništva, autobiografije i vlastite poetike, iščitava ona pismo koje čuva sjećanje na nadrealizam autoričinih književnih početaka.

Roman *Svila, škare*⁴²⁸ proglašava *jednim od prvih suvremenih postmodernih (što će reći autoreferencijalnih i metanarativnih) tekstova u nas* koji je omogućio nastanak *Marine ili o biografiji* u kojoj autorica *preuzima odlomke iste autobiografije, prekraja ih ili drugačije usklađuje kao ostatke neupotrijebljene tkanine*. Sada je uloga umjetnosti nadvladala život, pa se pismo motri kao utočište i kao razlog postojanja, pretapa se (vlastiti) život u (vlastito) pisanje. Mjesto iz kojega Irena Vrkljan stvara je *prepoznatljiv ali strasan i izvanredno fino tretiran moderni kanon suodnosa osobnog iskustva i pisma u njihovoj paradoksalnoj stopljenosti unatoč (ipak, nedvojbene) epistemološke različitosti...*⁴²⁹

Navodeći odlike tog pisma⁴³⁰ Šafranek zaključuje da djelo Vrkljanove u književnosti sedamdesetih i osamdesetih godina svjedoči o pojavi novog, *neagonalnog*, ovdje *ženskog*

⁴²⁷ Šafranek, I.: *Svila sjećanja, škare rata (ili Marina, Dora i Irena pred crvenim zidom)*, "Republika", LI/1995, 7-8, str. 205-212.

⁴²⁸ I ona upozorava na nov način pisanja unutar žanra autobiografije i odgojnog romana u tematiziranju životnog puta djevojčice odgojene u građanskoj obitelji do pjesnikinje u okrilju poslijeratne ideologije. (Vidi: Isto.)

⁴²⁹ Isto, str. 206.

⁴³⁰ To su: pounutrašnjena intertekstualnost; pjesnički vertikalno i razlomljeno pismo, puno stanki, razmaka i bjeline; davanje prednosti riječima, a ne rečenici; relativiziranje navika, proze, žanra, linearnog pripovijedanja, racionalne misli, redosljeda značenja; slabljenje instancije lirsko-pripovjedačkog subjekta putem identifikacije s drugim ženskim likovima koji postaju subjekti naracije; odsustvo hijerarhije narativnih instancija i značenja; odsustvo vremenske perspektive... (Vidi: Isto, str. 205-212)

stvaralačkog subjekta, pa su te pjesničke proze o ženama u stvaralaštvu nadišle zamke nove paradigme *ženskog pisma*.

U svom razmatranju suvremene hrvatske proze niti Velimir Visković još 1988. godine nije mogao zaobići djelo *Irene Vrkljan*, pa u članku *Žensko pismo*⁴³¹ njezine dotada objavljene proze motri kao *dojmljiv autorski stil koji svjedoči o izuzetnom senzibilitetu i velikom literarnom talentu*. U uvodu se tog članka osvrće na utjecaj feminističkog pokreta⁴³² i na planu književnosti i na planu književne kritike koji je svojim afirmativnim stavom prema specifičnosti ženskog senzibiliteta omogućio *očuđavalačku dimenziju* u tom pismu. Samu pojavu proza Irene Vrkljan u ispovjedno, memoarsko-dnevničkoj formi⁴³³ tumači kao čin svjesnog narušavanja kanonske konvencije *visoke književnosti*. Iako je topika *ženske proze* stereotipizirana, kritičar motri knjigu Irene Vrkljan na pozadini *tematskih stereotipova i ostalih žanrovskih konvencija "ženske proze"* koji u tom djelu nisu obuzdali autorsku inventivnost i kritičku intonaciju.

Hrvoje Pejaković razmatra *Svilu, škaru* u članku *Iz pozicije slabijega*⁴³⁴ i tumači je kao povijest pokušaja jednog trajnog bijega, koji nikada ne može biti okončan. Uočava za žensko pismo inače karakteristično napuštanje stroge kompozicije, u kojem priča samo okvirno slijedi linearni vremenski tijek, a vođena je asocijacijama. Sporadične slabosti tog romana (!) navodi samo da bi potcrtao važnost tog djela u kontekstu suvremene hrvatske književnosti.

Dunja Fuchs u članku *Irena ili o pisanju*⁴³⁵ u poetici Irene Vrkljan uočava izraženu autoreferencijalnost i drži je kao jednu od mogućnosti koje su imanentne ženskom pismu kao žanru. Motreći proze Irene Vrkljan i primjenjujući na njih teorijska promišljanja Dubravke Oraić-Tolić o autoreferencijalnosti u književnom djelu, D. Fuchs zaključuje da se u njima autoreferencijalnost pojavljuje i kao metatekst, tj. svijest o sebi i vlastitom tekstu i kao ontotekst, tj. neposredno izražavanje sebe, autobiografija. Čak i u tom radu koji nastoji sustavno prikazati autoreferencijalne elemente na svim ravnima u prozama Irene Vrkljan, upotreba termina *autoreferencijalnost* nije konzistentna. Naime u uvodu sam ove radnje već upozorila kako se termin *autoreferencijalnost* vrlo često zamjenjuje srodnim terminima, a ista se situacija ponavlja

⁴³¹ Visković, V., *Žensko pismo u Pozicija kritičara. O hrvatskoj suvremenoj prozi.*, Znanje, Zagreb, 1988, str. 249-252.

⁴³² Ističe da se sva feminizmom nadahnutu književnost ne može svesti na puku propagandu ideja pokreta u modi, iako je on, neosporno je, umnogome pridonio osvještavanju pozicije ženstva i udvođenju ženske vizure u književnost. (Vidi: Isto.)

⁴³³ Ispovjednu prozu (u prvom licu) utemeljenu na autobiografskoj memoarsko-dnevničkoj građi drži za najcjeljeniji žanr koji se od tradicionalne autobiografske forme razlikuje svojom fleksibilnošću (preplitanje slojeva *fictiona* i *fictiona* u pripovijedanju, prodor esejističkih elemenata, orijentiranih sociološki i psihoanalitički). To je proza o junakinjama čije se sudbine upadljivo podudaraju s privatnim sudbinama autorica, a oslobađanje od straha pred privatnošću otvara prostor govorenju o osobnim traumama koje se tumače kao produkti generičke traumatiziranosti, u statusu žene općenito... (Vidi: Isto.)

⁴³⁴ Pejaković, H.: *Iz pozicije slabijega. I. Vrkljan: Svila, škaru* u: *Prostor čitanja*, MH, Dubrovnik, 1991, str. 85-90.

⁴³⁵ Fuchs, D.: *Irena ili o pisanju*, "Zor", II/1996, 4, str. 22-29.

i u ovom radu. Autorica tako koristi termine *autoreferencijalni* kada govori o autorici, tj. autobiografu koja opisuje sebe u tekstu, termin *metatekstualno* koristi za pojave kada tekst govori o samome sebi, svojoj poetici ili žanru, ali i termin *autometapoetski opisi* kojima imenuje Vrkljaničinu potrebu da ubacuje druge ljude i njihove živote kako bi opisala svoj vlastiti.

O prozama će Irene Vrkljan Zdravko Zima pisati u dva navrata. Prvi će put pogovorom *Biografske krhotine Irene Vrkljan* popratiti zajedničko izdanje romana *Svila, škare i Marina, o biografiji* pod nazivom *O biografiji*, a drugi će put u *Drugoj strani biografije*⁴³⁶ komentirati *Berlinski rukopis*. Irena Vrkljan je učinila presudan korak na putu oslobađanja književnosti od društvenih i književničkih stereotipa i pritom smatra da je činjenica njezina paralelnog života u Zagrebu i Berlinu značajno potpomogla stupnju autorske emancipacije i odmaku od pravila koja su dominirala u njezinoj matičnoj sredini. Zajedničko je cijelom autoričinom opusu da je povijesna zgoda zapostavljena, a u prvom je planu poimanje žene kao arhetipa. *Svila, škare* kaže je ostvarena radikalnim rezom u biografsko tkivo što je dovelo i do inovacija u narativnom postupku.⁴³⁷ U prozama *Svila, škare i Marina ili o biografiji* njezino je sjećanje iz intimnih sfera ili projicirano u drugome postalo paradigmatiskim oblikom sučeljavanja sa strahom.⁴³⁸

Zajedničko je svim tim kritičkim napisima u poimanju proznog opusa Irene Vrkljan isticanje njegove pripadnosti ženskom pismu. Naime većina stručnjaka drži da je upravo Irena započela i kreirala taj žanr u hrvatskoj književnosti. Ta će tematika romaneskni izraz "gurati" prema stereotipima. No Irena će to u diskursu izbjeći. Već će na tematskom planu otvoriti mogućnost za izlazak iz stereotipičnosti: historiografsko je načelo zapostavljeno na račun gnoseološkog, samospoznajnog momenta koji, nedvojbena je, dominira. To će se odraziti u kompoziciji diskursa. Redovito se radi o nelinearnoj kompoziciji utemeljenoj na asocijativnom i meditativnom postupku, a prisutan je i biografski simultanizam. *Slabi ženski nefeministički subjekt*. Samosvjestan (ženski) rukopis. Diskurs koji izlazi iz okvira ženskog pisma, koji svojom kompleksnošću i literariziranošću izraza prerasta te okvire. Kritička misao tvrdi da je u tim biografijama autoreferencijalni odnos uspostavljen prema drugim osobama preko kojih se

⁴³⁶ Zima, Z.: *Biografske krhotine Irene Vrkljan*, u: Vrkljan, I.: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, Zagreb, 1987, str. 279-288; Zima, Z.: *Druga strana biografije*, u: Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988.

⁴³⁷ Navodi te elemente: *slobodna kompozicija, prevlast fragmenata, mreža prepletenih detalja, tehnika simultanizma, kratka, gotovo reporterska rečnica, slikovitost, spontani ritam, vješto poentiranje*. (Vidi: Zima, Z.: *Biografske krhotine Irene Vrkljan*, u: Vrkljan, I.: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, Zagreb, 1987, str. 284-285)

⁴³⁸ Tvrdi da se stvaralački kredo autorice sažimlje u dvjema osnovnim rečenicama: *Tijelo pamćenja je pčela koja me bude. Kroz kožu vremena ne izbija krv već odgoj i spremnost na strah*. Tim se strahom od zaborava Vrkljan pridružuje brojnim suvremenim piscima poput Kundere, Milosza i drugih za koje je pamćenje posljednje utočište u sumraku stoljeća. Iako je u njezinu pismu izrazito naglašena svijest o pojedinačnom, ono ne zatire pogled na univerzalno. Tumačeći drugu navedenu rečnicu, Zima direktno povezuje pismo Vrkljanovu sa Simone de Beauvoir i *Uspomnama dobro odgojene djevojke*: ne prepuštaju se autorice nekontroliranim izljevima emocija, nego govore na temelju vlastitog iskustva. (Vidi: Isto, str. 282) Strah je - taj provodni motiv iz autoričinih proza - na osebujuć način kanaliziran u individualnom odnosu spram umjetnosti. On je motren kao blizanac smrti i njezin suputnik.

razotkriva identitet biografa. Među tim radovima stručnjaka nema teksta koji bi sustavno prolematizirao aspekt njegove *načinjenosti*.

2. AUTOREFERENCIJALNOST

U HRVATSKOM ROMANU 20. STOLJEĆA

2.1. Autoreferencijalnost u romanu *Isušena kaljuža* J. Polića Kamova

Stadoh tako živjeti na papiru – pregnuh živjeti od papira – umislih se živjeti za papir...

(Isušena kaljuža)

Janko Polić Kamov, taj anarhoindividualist tragične životne sudbine postao je duhovni vođa, idol, čak svojevrsna legenda. U njemu je napredna omladina, posebno *valaši*, a kasnije i nacionalistička omladina okupljena oko V. Čerinine i njegova časopisa "Vihor" vidjela svoga preteču, svoga lučonošu. Zato što je u njegovu djelu prisutna izrazita samosvijest. Samosvijest koja teži za preobrazbom umjetnosti i života. U njegovim se pjesmama, novelama, romanu i dramama i na formalnom i na tematskom planu razaraju kanoni, bučno se i s psovkom na papiru nepovratno raskida s hrvatskom književnom tradicijom. I ne samo s njom, nego i s građanskim provincijskim moralom, mentalitetom uopće. Svaki je njegov redak svjestan samosvijesti svoje pobune, ali i njezine uzaludnosti, njezine osamljenosti i izdvojenosti iz matičnih tijekova umjetničkog života. Držim shodnim njegov položaj u okrilju hrvatske književnosti naglasiti, sintetizirati i riječima G. Slabinac: *Kamov (je) anticipirao nastup A. B. Šimića protiv malograđanskog duhovnog jada i Krležinu jedinstvenu kritiku istih tih pojava i stvari u već spominjanoj "Hrvatskoj književnoj laži"*.⁴³⁹ U ovoj ću disertaciji promotriti autoreferencijalne postupke u njegovu romanu *Isušena kaljuža*.

⁴³⁹ Slabinac, G.: *Hrvatska književna avangarda (Poetika i žanrovski sistem)*, AC, Zagreb, 1988, str. 69.

Prva je od tri knjige⁴⁴⁰ romana *Isušena kaljuža* pod nazivom *Na dnu*, koja se sastoji od dva dijela, pisana u trećem licu, a naredne su dvije knjige *U šir* i *U vis* u prvom licu. Dakle u romanu se potpuno nemotivirano, neobjašnjeno zbiva prijelaz iz *er-form* u *ich-form*⁴⁴¹ - a te

⁴⁴⁰ I. Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti* motri tu trodijelnu kompoziciju romana kao sliku Toplakov razvoja koji se odvija u tri faze, pri čemu je dno - glib - kaljuža upravo slika domovinskog stanja - a svaki dio započinje izlaskom iz domovine i završava se ponovnim povratkom u nju. (Vidi: Fangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987, str. 273-274)

G. Slabinac, komentirajući organizaciju *Isušene kaljuže* u tri dijela ističe da već se u tome naertu, kojega su implikativi, dakako, višeslojni, ponajprije dade iščitati parodičan odnos spram danteskih etapa pročišćenja i spasa ljudske duše, te su pad, grijeh i gubitak sakralnoga, po načelu inverzije oprečni mogućnosti bili kakva spasa, pa i onoga u stvaralačkome, umjetničkom, kojemu su se priklanjali pisci simbolističkoga i uopće esteticističkoga književnog sustava. (Slabinac, G.: *Hrvatska književna avangarda (Poetika i žanrovski sistem)*, AC, Zagreb, 1988, str. 87) Upravo je to Kamovljevo okretanje prihvaćenim vrijednostima davnije romanske i kršćanske tradicije, a negiranjem vlastite, pojačalo ironijski obrat, pa u završnom dijelu romana čitamo *svi su nitko, sve do sada bilo je ništa*, tvrdi kritičarka. (Vidi: Isto.)

D. Gašparović tvrdi da svaki kompozicijski dio predstavlja bitne odrednice pojedine od tri faze u razvoju Toplakova/Kamovljeva intelektualnog zrenja i duševne egzistencije. Oznake su za pojedina poglavlja alegorijske: *Na dnu*, *U šir*, *U vis*. U tri kompozicijska dijela nalazi se izraz za tri faze u razvijanju jedne stvaralačke ličnosti koja se od psovke uzdiže do tolerancije, od instinktivna nagona do rafinirane, racionalizirane kulture. Kamov ih prisposobljuje poeziji, znanosti i artizmu. Upravo u toj slojevitoj kaljuži, u koju Kamov uranja do dna, Gašparović iznalazi i korelativ za podjelu romana u tri dijela, tj. za zadanost konstrukcije: osnovicu ima na dnu, tijelo u širini, a vršak u visu. Dovodi u vezu tu Kamovljevu konstrukciju s Danteovim krugovima pakla, čistilišta i raja tvrdeći da je ta usporedba, možda presmjela, ali u usko strukturalnom smislu nije bez temelja. (Vidi: Gašparović, D.: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, Cekade, Zagreb, 1988, str. 176-178)

B. Popović za tri dijela životopisa ili romansiranih zapisa Arsena Toplaka (*Na dnu*, *U šir* i *U vis*) tvrdi da se međusobno odnose kao stadiji jedne teze, daljnje antiteze i završne humorne sinteze. (Popović, B.: *Ikar iz Hada*, "Kolo", Zagreb, 1970, str. 170)

⁴⁴¹ Na kolebanjanje Kamovljeva pisma u izboru forme pripovijedanja u romanu upozorili su već brojni kritičari.

Tako M. Šicel ističe autobiografski moment Kamovljeva djela: *Sadržaji i problemi što će ih donositi u tim svojim tekstovima, (...) gotovo su isključivo vezani uz autorovu svojevrsnu autoanalizu: on najčešće, bez obzira na to piše li u prvom ili trećem licu, uvijek unosi i sebe kao aktivnog junaka u fabulu.* (Šicel, M.: *Povijest hrvatske književnosti, Književnost moderne*, knj. 5, Liber-Mladost, Zagreb, 1978, str. 352)

G. Slabinac tvrdi da se u prvome dijelu čini da je riječ o pouzdanu pripovjedaču koji izvještava o glavnome liku, no motriše je smješteno u psihu lika o kojemu se pripovijeda, pa je jasno da se prikazani svijet oblikuje Arsenovim očima. On je bolestan, pa sve i promatra iz te perspektive: radi se dakle o ničeanskom iskustvu bolesti kroz koje se logičnije i kompetentnije sudi o zdravlju i pozitivnim vrijednostima života, bolest je motrena kao prednost, pa taj fiziološki stilski kompleks (koji je odvojen od naturalističke motivacije) omogućuje nastanak groteske. U drugom i trećem dijelu romana govori o Toplakovom samogovoru, *introspekcijskim ekskurzijama, autoanalizama koje se hrane vanjskim svijetom, "širinom", bijegom i promjenom, znanošću i kulturom, parodiranjem vlastita pisanja...* (Vidi: Slabinac, G.: *Hrvatska književna avangarda (Poetika i žanrovski sistem)*, AC, Zagreb, 1988, str. 99)

C. Milanja tvrdi da *Kamov* (on, pripovjedač u trećem licu "Na dnu") postaje ja-pripovjedač-lice (u ostala dva dijela romana); polje fikcijsnosti obrće se u "dokumentarističko" polje. *Ja se dakle koristi u dvostuku smislu: i kao ja pripovjedača i kao Ja lica dezinkarnirajući fikcijsnost i stvarajući svojevrsnu "dokumentarnost" gdje je nemoguće razlikovati pripovjedača od lica, autora od Drugog, jednu fikciju čiji je cilj "brisanje" autora.* (Milanja, C.: *Roman kao autobiografija*, "Republika", XXXVII/1981, 5-6, str. 458) Dakle ne dijele se niti Kamov kao identitet pseudointimnosti i duhovnosti, niti Arsen Toplak kao identitet fikcije, niti Janko Polić kao etabliranje biografskog identiteta, nego se promatraju kao jedno. (Vidi: Isto, str. 454-475)

O tom pitanju citirat ću i Gašparovića: *Tako se on* (pripovjedač, ubacila S. T.-Š.), *unatoč tehniци pripovijedanja u trećem licu (što bi trebalo postulirati, u načelu, objektivnu distancu pripovijedača od prikazanih zbivanja), već tu najavljuje kao ključan provodič radnje. U potpunosti se to potvrđuje u drugom i trećem dijelu, naznačeno, uostalom, premještanjem pripovjedačke optike u Ich-formu.* (Gašparović, D.: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska, Cekade*, Zagreb, 1988, str. 179) Što se postiže takvom promjenom pripovjedačke optike? Kada akter govori u prvom licu, pripovjedač koji je u prvom dijelu romana tehnički odvojen od aktera, gubi mogućnost povremenog komentiranja njegovih postupaka s distance. Ovdje su akter i pripovjedač stopljeni. (Vidi: Isto.)

Popović također ističe da samo prvi dio romana govori u literanoj formi trećega lica, tj. u načinu objektivirane deskripcije, dok ostali tekst prelazi u dikciju izravne dnevničke proze koju na kraju potpisuje depersonalizirana *dramatis persona* ispovjedne groteske *Isušene kaljuže*. (Vidi: Popović, B.: *Ikar iz Hada*, "Kolo", Zagreb, 1970, str. 170-172)

promjene čitatelj ne postaje svjestan naglo. U okvirima se narativnog diskursa romana ona javlja potpuno *prirodno*, kao logična posljedica daljnjeg razvoja njegove oskudne *fabule*. Naime fokalizacija kroz junaka, tj. Arsena za pripovjedača predstavlja potpuno jednako artifično sužavanje polja njegova vidokruga i u trećem i u prvom licu, čak i u slučajevima kada je pripovjedač istodobno i junak, kako je upozorio Genette. U prvoj je knjizi Kamov tj. *on*, dakle, objektivni pripovjedač, a u drugoj i trećoj dolazi do stapanja *ja*, pripovjedača i lika, pa se tim postupkom razina fikcije uvrće u *dokumentarističku* tj. biografsku razinu. Zato u drugom i trećem dijelu knjige *ja* ujedno označava i *ja* pripovjedača i *ja* lika pri čemu se *oslabljuje* fikcijsnost na račun jačanja *dokumentarnosti* diskursa u kojem, uslijed toga, postaje nemoguće uspostaviti distinkciju između autora, pripovjedača i lika. U tom stapanju, ali i trajnom razdvajanju i Kamova (identitet pseudointimnosti i duhovnosti), i Arsena Toplaka (fikcijski identitet) i Janka Polića (biografski identitet) vidim izvorište, temelj fakture narativnog diskursa romana koji je obilježen naglim obratima, lomovima *okvira*, tj. razbijanjem homogenosti diskursa. Milanja je zato i rekao da kao autor on predstavlja trenutak *individualizacije u povijesti hrvatske književnosti*, kao junak on je *predmet/materijal gubljenja*, a kao pripovjedač on je činom pisanja nerazdvojno povezan sa žrtvom tj. junakom: žrtvuje se život da bi se pisalo.

U prvoj knjizi romana junak, Arsen, *ta neka vrst piskarala*⁴⁴² obrazlaže svoje poimanje funkcije književnosti kako autoreferencijalnim iskazima o brojnim pitanjima, tako i interpoliranjem dviju priča u priči i *tropa* kako ga on sam naziva. Nakon tako iznesenog literarnog programa u objektivnom modusu pripovijedanja, nastavak romana premješten je u

Lj. Gjurgjan je *Isušena kaljuža* svojom narativnom tehnikom podsjetila na romantičarski epistolarni roman u kojem se pripovjedač i junak identificiraju: događaje pripovijeda potpisani autobiografski pripovjedač, Arsen Toplak i njegovo je subjektivno znanje o temi jedini izvor informacija. O Arsenovim postupcima bivamo samo izviješteni i u tome je, tvrdi kritičarka, Kamovljeva objektivnost. Također se ni ironizacija ne postiže odnosom pripovjedača prema Arsenu tradicionalnim postupkom *niske* mimetičnosti, nego ukazivanjem na umjetničku i ljudsku neadekvatnost Arsenove ličnosti. (Vidi: Gjurgjan, Lj.: *Kamov i rani Joyce*, HFD, Zagreb, 1984, str. 26)

⁴⁴² U književnoj je kritici vrlo često komentiran i taj segment romana. Tako Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana* taj iskaz povezuje s problemom autoreferencijalnosti, koji navodim u cijelosti: *Glavni je junak i pisac ("neka vrst piskarala") pa su dijelovi njegovih književničkih radova inkorporirani u roman. On ujedno i komentira svoja "djela" pa su prisutni brojni iskazi metafiktionalnog karaktera kojima se "ogoljuje" literarni čin. Tako je Isušena kaljuža primjer antimimetičke osviještene proze, poze koja "misli" o sebi i o primijenjenim literarnim postupcima.* (Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana I*, Znanje, Zagreb, 1994, str. 64)

I D. Gašparović u svojoj studiji o Kamovljevu djelu zapaža: *Da će upravo konstrukcijsko načelo, prije svega uvođenjem iskaznih komentara kao sredstva potcrtavanja akcijskih i aktantskih provedbenih elemenata, biti ne samo literarnim pomagalom, već i važnim značenjskim elementom, najavljuje već sam početak romana gdje je, ironično, Arsen Toplak označen "nekom vrsti piskarala" koje bilježi svoje prisposode uz bolest što ga je zatekla. Arsen je, dakle, literat koji piše svoju egzistenciju trostrukim kôdom: dokumentarnim fiksiranjem doživljaja sadašnjosti i prošlosti, rekonstrukcijom snova, napokon ispisivanjem fikcijskih tvorbi koje sublimiraju jedno, drugo, ili pak oboje zajedno. Te interpolacije množe se geometrijskom progresijom, tek mjestimice i formalno označene (grafostilematički – kurzivnim pismom, ili označnicama poglavlja), no mnogo češće naprosto utkane u tekstualni kontinuitet, postajući tako prevladavajućim elementom strukturalne konstrukcije.* (Gašparović, D.: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska, Čekade*, Zagreb, 1988, str. 189-190)

subjektivni modus – Arsen sada u prvom licu minuciozno analizira⁴⁴³ svoj život na što i eksplicitno upućuje: *Ne iznašam druge; pišem o sebi. Zato će sve ovo izići nepotpuno i neizdjelano. Meni dapače ponestaje da tako kažem terena, jer odlučih pisati samo o sebi. A tu je bilo prigode osvjetljivati sebe u drugome, ogledavati svoje oči u očima drugoga. Ništa zato.*⁴⁴⁴ U prvom se dijelu romana, dakle, prikazuje razvoj pripovjedača do one točke u kojoj on preuzima pisanje romana koji ga obuhvaća, pa zatim on samouvjereno biva spreman pogledati i samoga sebe: *Stadoh zamišljavati novele, drame, studije, putovanja, nove sižeje, gradove, zemlje, tehniku i stilistiku... Gledah jednog poetu, gdje umire od gladi i jednu poeziju, gdje umire od poroda ... i novo jedno dijete koje se oporavlja, jača i raste od sitosti, zdravlja i života.*⁴⁴⁵ Među brojnim autobiografskim momentima koje Kamov tematizira izdvajam i ovaj: *Jer ova je intimnost bila siže, gradivo za novelu, studiju i dramu: izrabljivasmo jedan drugoga (Arsen-Marko, ubacila S. T.-Š.), a svaki je uzimao monopol na autostudij...*⁴⁴⁶ O identičnosti autora i lika sam će Kamov posvjedočiti u drugom dijelu romana: *Prije sam snivao i to da sam jedno lice svoje pripovijesti, i ja sam znao u snu da sam i autor i to lice ujedno...*⁴⁴⁷ Dakle unutar narativnog tkiva eksplicitno se upozorava na identičnost autora, lika i pripovjedača, pa je ovdje nedvojbeno riječ o sklopljenom autobiografskom ugovoru, kako bi rekao Lejuene. U tom romanu-u-nastajanju Arsenovo/Kamovljevo razmišljanje o vlastitom životnom pozivu nerijetko je i ironično, što je razvidno u ulomku: *Pripovijednje je moje bilo nalik na onog derana, što ga poslaše u dućan po ulje i brašno, a on, da ne zaboravi, govori i ponavlja ujedno i brašno, ulje, pa došav u dućan i nazvavši "dobar dan" zaboravi pošto je došao.*⁴⁴⁸ ili *Uči i radi ko nekada! Kolike li ironije! Papir šušti ko jesensko lišće; knjige strše ko golo granje. Sve strašnije vapije tišina.*⁴⁴⁹ Između ta dva krajnja pola – prikazivanja razvoja pripovjedača do točke u kojoj on preuzima pisanje romana koji i njega samog obuhvaća (tzv. samorodni roman) i inzistiranja na pripovjedačevim ironičnim upadicama, a ne na razotkrivanju narativnih razina (tzv. *surfiction*) – smjestio se narativni procedu *Isušene kaljuže*. Proza je to koja je usmjerena prvenstveno na proces pripovijedanja, dok sama priča ostaje u drugom planu, diskurs se defabularizira. Budući da su problemi pisanja i procesi nastanka djela postali temom romana, sustav romanesknih konvencija dekonstruira se na razini prisutnih fabularnih elemenata i pripovjednih razina. U daljnjem

⁴⁴³ Lj. Gjurgjan tvrdi da se Kamov služi, kako je i sam naziva, *verističkom* metodom (rašćlanjuje, nema objašnjavanja motivacije) što je postupak suprotan tradicionalnom autobiografskom romanu, a iskazuje njegovu težnju za za postizanjem objektivnosti. (Vidi: Gjurgjan, Lj.: *Kamov i rani Joyce*, HFD, Zagreb, 1984, str. 38)

⁴⁴⁴ Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000, str. 168.

⁴⁴⁵ Isto, str. 181.

⁴⁴⁶ Isto, str. 167.

⁴⁴⁷ Isto, str. 172.

⁴⁴⁸ Isto, str. 156.

⁴⁴⁹ Isto, str. 204.

izlaganju želim pokazati na koji se način u toj prozi konstruiraju *lomovi okvira* što se smjenjuju i izazivaju ontološku nesigurnost, kako bi rekao McHale, a da je ipak, na kraju čitatelju omogućena rekontekstualizacija i orijentacija u značenjskom potencijalu književnog djela.

Crtica⁴⁵⁰ - što je nastala *pod dojmom njezinog pogleda*, pogleda trafikantice - o gospodinu Mariću i udovici s mladom kćerkom prva je interpolacija u narativno tkivo romana *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova koji je u svom prvom dijelu, u kojem čitam i ovu priču u priči, pisan u trećem licu. Ta priča, pisana/prezentirana u formi dijaloga - koji je istaknut kurzivom - s ponegdje i opsežnim didaskalijama, svu dramatsku ustreptalost gradi na erotskoj žudnji ostarjele žene prema mladiću podstanaru, mladiću koji je *oko bacio* na njezinu *gospođicu kćerku*. U sočavanju s istinom, s realnošću: *On: Ljubim vas. Čitave dane gledam u vašu sliku i do danas se ne usudih pogledati u javu...*⁴⁵¹ ostaje joj tek groza i jeza, izobličena, strava i užas: *Ona: ostala je nasmijana čudnim smijehom, a to nešto čudna ko da je preko njene volje ušlo u njezin smiješak tihe lakoće.*⁴⁵² Njezina kćer / ona sa slike kao trinaestogodišnja djevojčica sada sjedi (...) *o boku proždrljive strasti čovjekove, što gazi zakon od stoljeća pljuskajući svetost i božanstvo ljudi (...).*⁴⁵³ Putem zamjene majke i kćeri, putem razotkrivanja i dovođenja u vezu izgleda Gazdarice u prošlosti, u njezinoj mladosti i izgleda njezine kćeri sada te požude i beskrupuloznosti gospodina Marića navješćuje se nekolicina semantičkih polja u romanu. Poticaj je za unošenje tog sažetka u roman bio lagani, ustreptali dodir Arsenove misli na misao o sestri, a i razlaganje će o motivaciji za pisanje te crtice junak okončati naglo (...) *jer se najedamput stvorila sestra i odmah otišla.*⁴⁵⁴

U diskurs zatim prodire - nakon ulomka u kojem se razjašnjava junakova pozicija u odnosu na proživljenu prošlost: *Arsen se zagleda napolje u prošlost, onako, kako je on htio, istrzano, rasječeno, zapravo komadi prošlosti, stade mu dolaziti u pamet. On je tražio pojedine dijelove i našav naniže ih u glavi ko na papir.*⁴⁵⁵ - katalogizacija spolnih iskustava. Naime junaka

⁴⁵⁰ I D. Gašparović, razmatrajući konstrukcijski plan romana, u cijelom djelu uočava tri interpolacije obilježene grafostilematki koje su sve smještene u prvi dio romana. Radi se o dvije crtice i o pjesmi (u prozi); u crticama je iskazana erotska sfera koja se u njima različito očituje, a pjesma u prozi predstavlja unutrašnji asocijativni monolog čije su konotacije raspršene bez oslonca u nekom precizno utvrdivu denotatu. One su različite po formi (jer su crtice u dramskom obliku dijaloga između dva protagonista s popratnim didaskalijama), ali i po važnosti koje imaju u samom narativnom diskursu. Tako je akcijsko-konstrukcijski bitnija druga crtica koja supstituira Arsenovu incestuoznu žudnju prema sestri, ostvarivu jedino umorstvom njena muža. Gašparović u tom konstrukcijskom postupku vidi njegovu paradigmatičku važnost za cjelinu. Naime se utvrđuje da zahvaćeni misaono-emotivni kompleksi variraju u različitim elementima strukture (od čisto naracijskih do simbolizacijskih), tako da se kronološki slobodno prebacuju i prepleću. Time se u potpunosti poništava svaki realistički, kauzalni slijed uzroka i posljedice, pa taj eminentno modernistički literarni postupak još jednom potvrđuje modernost ovog romana. (Vidi: Gašparović, D.: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska, Cekade*, Zagreb, 1988, usp. 189-192)

⁴⁵¹ Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000, str. 39.

⁴⁵² Isto.

⁴⁵³ Isto, str. 40.

⁴⁵⁴ Isto.

⁴⁵⁵ Isto, str. 41.

zaokuplja pitanje prirode seksualnosti (ali i analognih ljudskih težnji u što on ubraja i zločinački poriv), pa on svoja (zamišljena) iskustva u toj sferi donosi u krokijima koje naslovljuje: *Prva spolna ljubav: Adela, br. 4*; zatim *Glumica Zora J. Primorska varoš, pa Natalija, bez broja, pa Bezimena. Granica. Park. i Dalmatinski podrum. Ponedionik.* (istaknuo Kamov). One su zanimljive iz više razloga: i zbog svog položaja u romanu, i po svojoj fragmentarnosti, ali ponaosob zato što će u diskursu romana koji će uslijediti Arsen citirati neke rečenice upravo iz tih krokija i pritom će ih označiti navodnicima. Radi se dakle o umetanju autocitata u narativno tkivo.

I kao što već *mise en abyme* o Mariću i gazdarici odražava tu priču u cjelini, istodobno je osporavajući i opisujući, istodobno pružajući otpor priči, ali i upotpunjavajući je, druga će interpolirana crtica biti od još veće važnosti za anticipiranje cjelokupnog smisla djela, još će u većem obimu odraziti strukturu cijeloga romana. I ona je također zaokupljena propitivanjem (tajnih) erotskih čežnji. San koji joj prethodi – ispričan tako da nedvojbeno ukazuje na artificijelnost pripovijedanja – tematizira Arsenov snošaj sa sestrom nakon što je ubio njezinog muža: *U kutu koitirah s njom. Bez stida. Ali što je glavno, ni ona se nije stidjela...*⁴⁵⁶ San je taj odsanjan po danu na klupi u parku i to po drugi put, na potpuno isti način, obavještava Arsen. I sama je crtica - unesena da bi objasnila/pojasnila motivaciju za taj san jer sama ljubomora nije dovoljna, drži Arsen - imala sličnu sudbinu. I ona je, naime, dugo morila Arsena pa ju je *napisao, razderao i odmah po drugi put napisao, pa opet razderao i za pola godine i opet – napisao.*⁴⁵⁷ Dakle sadržaj je romana zadan, ta se perzistentna ideja u diskursu samo može (mora) varirati. Glavni su junaci te crtice preljubnici Emanuel i Adela, koja je u romanu označena već, dodajmo, kao Arsenovo prvo erotsko iskustvo. U okviru ove crtice Adela, udana žena simbolizira sestru Jelku, a Emanuel, pisac samoga Arsena. Kamov je tim umetnutim narativnim tijekom izrazio, podcrtao junakovu težnju prema incestuoznom odnosu sa sestrom, težnju koja je moguća jedino nakon smrti njezina muža profesora. Jasno se odredio prema tradicionalnim vrijednostima. U neposrednu je vezu, u romanu već naznačenu, doveo seksualnost, koitus i umorstvo, zločin. Emanuel također sustavno govori o svom pisanju: *Hoću da ti pripovijedam... Zapravo to je studija, razumiješ... (...) Što pokreće velika djela? Taština. (...) Ovaki je moj junak. On je u mladosti odlučio dati se sav narodnoj ideji – dati se na javno djelovanje. (...) I radi, prema se, uči – ostavlja uživanje niskih: ženu, vino i tako redom... (...) I osudiše ga. (...) Njemu se sad pričini da je vidio (...) tajnu, tek zamjetljivu, ali veliku porugu na sve radnike za narod. (...) Izgubi ravnotežu, rasuđivanje i zaključivanje... (...) On gleda čitavu tu svoju rođenu*

⁴⁵⁶ Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000, str. 55.

⁴⁵⁷ Isto.

domovinu kao uspjelo poprište za ubojice i varalice, (...) On je taština: on hoće ime, slavu i – strahopočitanje... (...) I tako on luta, vrluda i smišlja strahote...⁴⁵⁸ Naredne stranice *Isušene kaljuže* kao da imaju za cilj samo jedno: oprimjeriti ovaj literarni *credo*. I ne samo dakle taj umjetnički program, nego i demaskirati društvene prilike u domovini kao i neke socijalne probleme koji se mogu elaborirati u okrilju danog romana, a ponaosob opsjednutost glavnog junaka fiksnim idejama koje ga neprestano vode iz analize u analizu u potrazi za sintezom. Pritom se ta semantička uporišta variraju i prepleću u različitim elementima diskursa cijeloga romana.

Treća i posljednja interpolacija u prvom dijelu romana, izdvojena grafostilematski, tj. pisana kurzivom, žanrovski je određena kao *pjesma, trop, figura*. Arsen ponovno naglašava da je taj *trop* nastao ranije: *Bijaše mu sada pojmljiva u najskrovitijim motivima njegova pjesma, figura, trop... od januara iste godine: (...),*⁴⁵⁹ ali tek sada, kada mu se u potpunosti razbistrio njezin smisao, nudi ju i čitatelju. U toj pjesmi u prozi on, pri kraju prvog dijela romana, ponavljam, tematizira pojavu, nastup plućne bolesti u svom organizmu koja je utjecala na njegovo životno opredjeljenje: osobna izobrazba i ustrajno pisanje. Pita se što ga to ganja da se bavi promatranjem i analiziranjem života i ljudi u toj nesmiljenoj borbi i to ne za život, nego za smrt. *Tad stadoh psovati... psovati izgrbljen, bijedan, udavljen. (...) Psujem.*⁴⁶⁰ Psovka je njegova hrana, ona ga krijepi, ona mu udahnuje život. Poentirat će iskazom, tako programtskim ne samo za ovaj njegov romana, već i za njegovo clekopuno stvaralaštvo: *Iz mrtvog je tek Krista potekla – voda!!!*⁴⁶¹ Već je tu Arsen spoznao smisao svoga cjelokupnog djelovanja. Činjenicu, već nekoliko puta pregnantno izrečenu u interpoliranim dijelovima, u preostala će dva dijela *Isušene kaljuže* autor iskazivati u brojnim razasutim autoreferencijalnim iskazima - kojih je, jasno je, bilo pregršt i u prvom dijelu romana - o procesu, temama i svrsi umjetničkog djelovanja, ali bez korištenja umetnutih priča u priči.

Kamov će u diskurs ubaciti i ulomke iz Lizina pisma, istaknute kurzivnim slogom, koje je primio kao i asocijacija koje izaziva, a i svoje pismo upućeno njoj. Pritom će i ogoliti postupak *pravljenja* pisma, prekidat će njegovo tkivo: promišljat će o Lizinoj fizionomiji i ličnosti s ciljem potvrde vlastitih teorija, zamišljat će njezin izgled u privatnim situacijama, zabilježiti će i dolazak sobarice Marije i asocijacije koje mu budi njezina pojava, iznositi će ocjene na sâmo to pismo koje piše, zanašat će se plemenitošću samog čina pisanja takvog pisma takvoj osobi... O tom procesu nastajanja pisma zorno svjedoči ulomak koji citiram: *I kad je ostao sâm, nastavio je*

⁴⁵⁸ Isto, str. 56-57.

⁴⁵⁹ Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000. str. 97.

⁴⁶⁰ Isto, str. 98.

⁴⁶¹ Isto.

pisati sve blaže. Preporučio joj ruske pisce: "Oni će vam bar pokazati grešnika, zločinca i rugobu da zadobiju vaše "čiste", "nevine", "lijepo" "simpatije!" Pisaše na tanko, široko, čitljivo. I ispisav dvije stranice sâm se začudi svome maru i marljivosti. Bijaše zadovoljan što je ipak uslužan, bez mrve proračunatosti; ali otkriv tu idealnu uslužnost napisa odmah – sretan što je otkrio i proveo –: "U svemu ću vam poslužiti. Moje znanje, moje iskustvo, moj rad stoji vam na usluzi: služite se. Pišem samo vama: raspoložite Jer ja sam sretan, što mogu dignuti mozak čovjekov, kad ga sagiba jezik živine; sniziti k zemlji ljude, kad ih krilo cvrkutave gluposti diže u nebo."⁴⁶²

U *Na dnu* Kamov će još jednom uputiti na artificijelnu prirodu literarnog teksta što je razvidno u citatu koji donosim: «I Arsen je zabilježio: *Prva točka*. (kurzivom istakao J. P. Kamov) Najranije djetinjstvo: treća godina. (...) *Druga točka*. U pučkoj školi spadaše u privilegovane i zato ne podvržen učiteljevim maltretacijama. (...) *Treća*. Druga pučka škola: u osmoj godini. (...) *Četvrta*. Dvanaesta godina. Ljeto. (istaknuo Kamov)⁴⁶³ Izrijeком se ne navodi gdje je to junak zapisao (dnevnik, papirić koji zatim nosi uvijek sa sobom u džepu – što je bio slučaj s crticom o Adeli i Emanuelu), tek se, eto, kurzivom izdvajaju naslovi tih skica o motivima iz protagonistova djetinjstva. Uporaba kurziva u tom pokušaju katalogizacije presudnih momenata za razvoj ličnosti iz najranijeg doba života, kao i u već navedenoj katalogizaciji ljubavnih iskustava, ogoljava Kamovljev narativni postupak, rekli bi ruski formalisti. Te će mu četiri točke poslužiti kao nacrt, temelj na kojem će izgraditi novu interpolaciju u vidu ulomaka iz dnevnika koji Arsen kao pripovjedač u prvom licu vodi u drugom dijelu romana *U vis*. Prerađene, a i nadopunjene još jednom točkom, one će biti znatno obimnije: detaljno će se iznijeti temeljna misao nabačena već u prvoj pojavi tih elemenata u romanu. Takvo udvostručavanje podnaslova u okviru romana, pri čemu je zamijenjen tek redosljed riječi, u njima stvara specifičan odraz i redovito svraća pozornost na sebe, odražava se. U narativno će se tkivo tog defabulariziranog romana umeci unositi uz isticanje svijesti da se time poništavaju temeljni zakoni vremenskog organiziranja teksta. U okvirima *Poglavlja drugog* to će se miniranje zakonitosti diskursa u pogledu njegove vremenske organizacije, taj će se prekid u iznošenju detalja iz školskog i obiteljskog života označiti retkom koji čine točkice i komentarom: *Ali ja griješim; ovo čini mi se spada u nedoraslost; to mi se izmaklo i pogriješih u kronologiji*,⁴⁶⁴ da bi zatim jednostavno nastavio s iznošenjem teme tog umetka tamo gdje je prekinuta. Potpuno isto će se desiti i u *Poglavljju četvrtom* u kojem se tematizira boravak u

⁴⁶² Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000. str. 82.

⁴⁶³ Isto, str. 95.

⁴⁶⁴ Isto, str. 136.

koviktu, gdje će također konstatirati: *Zaletih se i opet počinih kronološku grešku,*⁴⁶⁵ ovaj put bez grafostilematskih oznaka. *Poglavlje treće* pak sjedinjuje u sebi bez ikakve grafostilematske označnice i autoreferencijalni iskaz kojim započinje - *Dok ovo pišem, hvata me ista onaka žurba. Danas sam sjedio na klupi i zaduvah se kao da idem uzbrdo. Tako mi dođe. Vidim da sam ušao u predmet ogroman, neizrađen, koji bih mogao i obuhvatiti i izraditi. Sve vidim, sve znam, sve pamtim. Tako mi postaje sve jasno i neshvaćeno, a onda počnem shvatati i sve postaje nejasno: ostavlja me pamćenje... Neću dospjeti! Neću dugo poživjeti... Valjalo bi sjediti godine za stolom, u sobi; šutjeti, bilježiti i ne pisati. I ne mogu. Ja popušim cigaretu iza svakog desetog retka. Pero mi prebrzo ide po papiru, moram zadržavati ruku – zato pušim. I misli mi brzaju strelovito i ja ih i opet moram sustavljati: zato bih mnogo jeo i onda – pušio... (...) Tako eto ne mogu biti opširan; gdje bih morao i mogao biti: ja tu pišem samo rezultate svojih studija, ne samu studiju - - - (...) Nemam vremena bilježiti razgovore; (...)*⁴⁶⁶ - i propitivanje svog odnosa prema politici i roditeljima u mladenaštvu. U *Poglavlju petom* će, pak, ponoviti sličan postupak obrazlaganja svog doživljaja pisanja – *Morao bih čitati sve ono što sam napisao, a rukopis me muči jednako za čitanja kao za pisanja. Najvolio bih sve razderati i početi s nova da ne osjećam toliku samilost prema svojoj mucu i slovima, što su tako jadno i krivo pribiti na papir ko na propelo.*⁴⁶⁷ - prije iznošenja svog bijega od kuće u mladim danima, s tom razlikom što će ga ovaj put odvojiti i grafostilematski, tj. retkom izgrađenim samo od točkica. Posljednje, *Poglavlje šesto* donosi uzavrele opise Arsenovh pijančevanja i končan zaključak: on je *i alkoholik i seksualac*". Umetak je završen, završeno je i dano poglavlje, a iduće, šesto u drugom dijelu romana započinje ovako: *Ovo je kratki prikaz mojih studija, kako ga dospjeh srediti iz nepisane novele "Jedna duša bez peći". Sutradan iščekivah Marka. Pardon! To je i opet jedna kronološka greška. Marko je k meni došao, dok bijah u Rimu.*⁴⁶⁸ Isprika čitatelju zbog vlastite pogreške!

Taj će *znak* (redak u romana sačinjen od točkica) Kamov iskoristiti u istoj svrsi odjeljivanja osobnih zapisa od tkiva romana još jednom u dijelu *U šir*. Naime elipsu uvodi prije analize razlike između *instinkta* (dno:domovina) i *kulture* (širina:svijet), prije nego li nam dopusti da zavirimo u njegovu bilježnicu, gdje je *gotovo stenografski* u stupcima⁴⁶⁹ nabrajao njihove odlike i zlovoljan zaključio: *I odmah sam bacio pero. Uvidio sam da bih mogao još dodavati pribrojnike i da bi zbroj rastao za – ništice...*⁴⁷⁰ Dakle, prema kraju romana, kada literarni diskurs postaje sve svjesniji i svjesniji samoga sebe, Kamov ne drži potrebnim te

⁴⁶⁵ Isto, str. 142

⁴⁶⁶ Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000, str. 137-138.

⁴⁶⁷ Isto, str. 143.

⁴⁶⁸ Isto, str. 152.

⁴⁶⁹ Vidi: Isto, str. 183.

⁴⁷⁰ Isto, str. 183.

interpolacije grafostilematski obilježavati ili ih na bilo koji način izdavajati iz narativnog tkiva. Je li to izjednačavanje interpoliranih dijelova teksta u diskurs svjestan čin autora ili je to posljedica njegove velike žurbe u pisanju, o čemu nam i on sam svjedoči?! Upravo gubljenje granice između sna i jave, jave i sna iz *Na dnu* potvrđuje da su takvi Kamovljevi postupci produkti njegove svjesne poetske intencije.

A upravo je sama Kamovljeva poetika vrlo često predmet njegove tematizacije pa iskaze o danoj temi nalazimo u vidu raspršenih segmenata na različitim razinama cjelovite priče. Već je na samom početku uočen položaj literature u junakovu domu, u hrvatskom (malo)građanskom društvu u doba njegova školovanja: *Ja bih vam donio najradije ovakvih gostiju* (buhe, ubacila S. T.-Š.) *u kuću, jer kad literatura ne može da prodrma vašu savjest, to će je zacijelo – buhe!*⁴⁷¹ Nemoćna je, nesvrhovita, ali on vjeruje da je ona pravo i jedino oružje u borbi protiv petrificiranih kanona (malo)građanskog morala. Štoviše, pjesma kao simbol umjetnosti njegova je poruka svijetu koja *na papiru ko testament*⁴⁷² trajno govori. Arsen u romanu eksplicitno iznosi u nekoliko navrata svoje mišljenje o tome kako bi trebao izgledati hrvatski roman i općenito literatura: *Dosadna je čitava lieteratura bez propalica, luđaka i zločinaca.*⁴⁷³ *Samo infernalija, blud, prljavština, progoni, patnja (...)* ili u dijalogu sa slikarom Rubellijem: *Zar svijet mora vidjeti na slici slikara bolesna, odurna... Mi smo tu da otkrijemo ljepotu... da je makar stvorimo – pa makar i sebe zaprljali. Naši su haljetci blatni i ruke su kaljave, ali slika je čista. (...) Velite: estetika. (...) A estetika je, rekoste, uživanje lijepoga; dakle uvijek – blud.*⁴⁷⁴ U toj kritici harmonične književnosti, književnosti *lijepog junaka* koju proglašava beskrvnom, hladnom i voštanom, iznose se obzori nove književnosti koja navedene teme, hiperbolizirane i izmišljene nerijetko, redovito metaforizira i alegorizira, intenzivira i snažno poetira. Iako smo utvrdili da nećemo povezivati i uspoređivati piščeve i pripovjedačeve nazore o osobnoj praksi pisanja, i ovom prilikom ne mogu, a da ne upozorim kako se poetika koju njeguje Arsen u *Isušenoj kaljuži* izuzetno podudara, u svim svojim temeljnim točkama, s poetskim načelima Kamovljevim eksplicitno izrečenim u nekim njegovim pismima bratu Vladimiru i prijatelju Miji Radoševiću. U priči o Emanuelu i Adeli koja odražava globalnu priču već je kroz Emanuelova usta Kamov iznio svoj poetski kredo: *Pišem vrlo jednostavno. Tebi se ne bi sviklo. Ti voliš lijepe riječi i topao stil. U mene ti je sve kratko, tvrdo – činjenice... Shušaj... Hoću da ti pripovijedam... Zapravo to je studija, razumiješ...*⁴⁷⁵ Potresni su reci u kojima Kamov predosjeća vlastitu smrt, nadolazeću smrt koja ga sprečava u pisanju, pa se i ostvareni stil može motriti kao produkt

⁴⁷¹ Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000, str. 22.

⁴⁷² Isto, str. 63.

⁴⁷³ Isto, str. 93.

⁴⁷⁴ Isto, str. 86.

⁴⁷⁵ Isto, str. 56.

anticipiranja skoroga vlastitog kraja: *Tako eto ne mogu biti opširan; gdje bih morao i – mogao biti: i ja tu pišem samo rezultate svojih studija, ne samu studiju - - - (...) Nemam vremena bilježiti razgovore; ja sam i opet raštrkan; živim na više strana, moje predodžbe i pojmovi stvaraju se na svim tim stranama, prema kojima bježi moj život i ja ne mogu u isto vrijeme poći u potjeru za svima.*⁴⁷⁶ Kamov je u narativnom diskursu svog romana razasuo brojne primjedbe o temeljnom karakteru arbitrarnosti čitave fikcije, tj. stvarnosti, pri čemu je posebno naglašavao samo pisanje, nastajanje teksta, pa će tako u drugoj knjizi *Isušene kaljuže* eksplicitno prikazati sâm proces pisanja u dva navrata. Prvi put: *I dolazile su kod pisanja pauze nakon svake desete stranice pa desetog retka pa desete riječi pa... i svake riječi... Kako se sporo piše i brzo misli!*⁴⁷⁷ na kraju ulomka, a već idući započinje istom temom, tek detaljnije obrazloženom: *I sad mi se stadoše ukazivati svi oni mjeseci rada, studija i žurbe. I noću tu i tamo, s besanicom, i besanica s pogledima otprtim, velikim, zastrašnim: jame pogleda u jamu mraka. A ipak, kroz sve se to vrijeme kretah među ljudima, slušah štopot mašina i gledah izmjenjivanje slova, stranica, knjiga, sižeja, ideja, teorija... Čitao sam brzo; mislio još brže: valjalo je bilježiti i čitanje i misli; a kad bih sio da pišem, valjalo je sustavljati misao da ne satire ispod sebe / slabunjavu ruku ... Valjalo je vrlo mnogo – pauzirati.... Tu se sjetih dviju trica, dviju dogodovština: (...)*⁴⁷⁸ O mukotrpnosti rada, pisanja, svjedoči i ulomak: *Papir, stol i tinta – sve me to plaši i muči ko biblioteke, škola i disciplina. To je moja duševnost upregnuta i pod bičem izvaža slova i misli.*⁴⁷⁹ Sve je Arsenovo, pa i njegova umjetnost proizašlo iz vode, iz kaljuže i to putem snažne borbe, putem jakih previranja osjećaja u psihi kloaki: (...) *i opet ova rečenica tako skrutnuta plivaše i gibaše se u njemu, jer začas mu se opet pričinila da je on sâm voden, gibljiv, izmiješan.; Mislio je, dozivao sve u pamet, sravnjivao i onda – kao da je primio onu rečenicu za grkljan košto ona dosada njega – on ju je bacio u kraj.*⁴⁸⁰ Tek isušivanjem kaljuže nastaje prava umjetnost, a svaki ostali pokušaj pisanja okarakteriziran je eksplicitno ovako: *Toliko puta pokušah pisati i sve je izlazilo vodeno, bez smrada, masti i krupnoće.*⁴⁸¹ A korijen za takvo razmišljanje, uzrok Arsenova pisanja čitamo u iskazu: *Bolest ga povuče u se, jer ona ga odijeli od svijeta. Bolest ga baci u rasuđivanje, jer njegov organizam imadijaše u sebi nešto, što površina ne oda.*⁴⁸² U *Isušenoj kaljuži* Kamov - da bi upotpunio globalnu priču - o umjetnosti progovara i u dijalozima s nekolicinom likova (čije je uvođenje i egzistencija u romanu držim uvjetovano isključivo tom njihovom funkcijom), kao što su djevojka Liza, slikar Rubelli i prijatelj-pisac Marko (koji je konstruiran na predološku stvarne

⁴⁷⁶ Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000, str. 138.

⁴⁷⁷ Isto, str. 177.

⁴⁷⁸ Isto, str. 177-178.

⁴⁷⁹ Isto, str. 204.

⁴⁸⁰ Isto, str. 94.

⁴⁸¹ Isto, str. 179.

⁴⁸² Isto, str. 45.

ličnosti, Mije Radoševića). Posjećujući s Lizom i njezinim ocem (koji dolaze iz njegove domovine!) muzeje i galerije u Rimu kroz vezu između slikarstva i umjetnosti koju Arsen naglašava, progovorit će se o Arsenovu poimanju razvoja umjetnosti kroz povijest: (...) *Povucite samo sintezu svega (...) Staro slikarstvo bez pozadine davaše čovjeku karakter božanstva: čovjek bijaše mu centar, ali čovjek ne bijaše čovjek. Materijalizam bacaše čovjeka u pozadinu: čovjek ne bijaše već centar, ali to govorahu – ljudi. A modernizam, modernizam, - ponovi oštro – izvlači i opet čovjeka, ali taj je čovjek priroda i vanjština izražava psihu kao lutanja delikventa... A što vidite tamo tvornicu ili tračnice, to je čovjek doveden do vrška, jer i sunce fabrika i trakove dimnjaka stvorio je on ko priroda njega.*⁴⁸³ Slično je i lik bolećivog Rubellija⁴⁸⁴ iskorišten da bi se u dijalogu s njim eksplicirali brojni stavovi pisca-Arsena, počev od toga što ga je nagnalo na pisanje, preko opisa (i kritike) tadašnje književne situacije, pa do uspostavljanja i samoobjašnjavanja vlastitog umjetničkog opredjeljenja. S Markom će, uvedenim u roman tek u sedmom (simbolika broja?!) poglavlju drugog dijela romana Arsen/Kamov dijeliti *životni prostor*, dijeliti zajedničko nastojanje na književnom radu (Mijo je Radošević za tog svog boravka u Rimu kod Kamova napisao i svoj roman-prvijenac *Karikature*) i misli o njemu. Zaključak o razlici u njihovom pisanju, tu podjelu na dva tipa prisutna u umjetnosti⁴⁸⁵ - koja mu je potrebna da bi još jednom stvorio novi odraz ideje globalne priče na temelju te središnje točke okupljanja u okvirima svog romana – eksplicitno iznosi: *Tvoja vidiš, psihološka novela iznaša činjenice psihološke, ali ih ne tumači. Ti si u psihologiji slikar: nižeš osjećaj do osjećaja, kao nešto sintetična. (...) Ja sam u svojoj psihologiji ono, što ti nisi: iznašam manje, a tumačim više* (istaknuo Kamov), *zato ne niže osjećaj do osjećaja, nego jedan, dva osjećaja rastvaram, raščinjam, analiziram: ispitujem postanak i razvitak i povlačim konsekvence: ja sam analitik i proizvađam dojam bljeđi, slabiji i naporniji – analitički. A sinteza koju ja povlačim (...) ona je naime više filozofska*⁴⁸⁶ nakon čega će u narativno tkivo romana ubaciti tablicu u dva stupca sa konačnim zaključkom o njihovim karakteristikama.⁴⁸⁷ Očigledno je da se u nutrinu teksta upisuje *strano tijelo* koje autoreferencijalno uokviruje već rečeno, ali i ono što će se izreći. Zorno je kako taj umetnuti dio, to kontekstualiziranje naprosto traži novo nadomještanje, novo nadopunjavanje, pa će to dovesti do ispisivanja/ubacivanja još jedne tablice, ponovno u dva

⁴⁸³ Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000, str. 77.

⁴⁸⁴ D. Gašparović u tom dijalogu sa slikarom Rubellijem u kojem Arsen izlaže svoje teze o slikarstvu i umjetnosti uopće, svoju apologiju modernoga pristupa svijetu i materijalu u slikarstvu, nasuprot klasičnome čita prijelaz na esejiističku formu najavljen u drugom dijelu *Na dnu*. (Vidi: Gašparović, D.: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, Cekade, Zagreb, 1988, str. 193)

⁴⁸⁵ G. Slabinac tvrdi da je to odjeljivanje instinkta od kulture zanimljivo u vezi s Kamovljevom razdiobom književnih formi i navodi da i on sâm svjedoči o tome. (Vidi: Slabinac, G.: *Hrvatska književna avangarda (Poetika i umrovski sistem)*, AC, Zagreb, 1988, str. 72)

⁴⁸⁶ Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000, str. 165-166.

⁴⁸⁷ Vidi: Isto, str. 166.

stupca sa zaključkom, ali ovaj put o osobinama *instinkta* (domovina: dno) i *kulture* (širina, svijet).⁴⁸⁸ A svim će tim interpolacijama prethoditi Arsenovo polemiziranje o stilskim razlikama između Zoline i Vergine umjetnosti, *tehnički i stilistički* koje prisposobljuje razlikama između sela i grada.⁴⁸⁹

U najvećem je dijelu kritičke literature koja se bavi pojavom i statusom autoreferencijalnosti u književnom djelu aktivna uloga čitatelja naglašavana kao jedan od temeljnih kriterija za određivanje te postmodernističke proze kao autoreferencijalnog pisma. I sam će Kamov u *Isušenoj kaljuži*, koja, preciziram, nije postmodernističko djelo, već avangardno ostvarenje, u nekoliko navrata prozivati čitatelja. On će se čitatelju obraćati i iz svoje perspektive iznositi svoje mišljenje o njegovu susretu s tim romanom: *Ovi će reci umoriti čitatelja i možda ozlovoljiti. Život ne umije dovršiti lijepo i zgodno dramu, kako ju je započeo.*⁴⁹⁰ Sam je autor svjestan uolikoj mjeri roman njegov roman odudara od kanona dotadašnje književne produkcije, pa zato u njegovo narativno tkivo i interpolira eksplicitne komentare koji bi čitatelju trebali poslužiti kao vodiči u svladavanju njegove poetike i izgrađivanju smisla djela, kao primjerice: *Bilo bi vrlo lijepo i umno napraviti plan pripovijesti i onda izdjelavati pojedine točke; ali ljepota i umnost nije u tom slučaju no komoditet za pisca i čitatelja. A ja bih htio da ovi reci ostave u čitatelja omu neudovoljenost, skeptičnost i istrzanost koja ih je i pisala, da se naime piše onako, kako se je živjelo.*⁴⁹¹ I na sâmom će kraju romana, dakle na tom važnom semantičkom mjestu svoje riječi uputiti direktno čitaocu: *Ja, kako vidite, šutim. Ne da mi se govoriti. I to je jasno i dosta. Ja ne smijem govoriti da vas ne ožalostim. To je još jasnije.*⁴⁹²

Da, na koncu će romana pripovjedač iz znanih razloga zašutjeti. A do tog se stanja doveo sâm tijekom *razvoja* teksta o čemu svjedoči i nekoliko autotematskih iskaza već iz prvog dijela romana kao što su: *I ova se rečenica stane gibati u njemu puna strasti, da zahvati jezik.*⁴⁹³ Na početku *pisanja samoga sebe* Arsen se sukobljava s problemom pretakanja životnih dogodovština u tekst: *Valjalo je naći izlaz, formulu, riječ: valjalo je naći logiku apsurdna. Jedamput je bio rekao: "Ova riječ nisam ja", a sada kao da i ova realnost bijaše on; bijahu dva bića u njemu i dvije realnosti.*⁴⁹⁴ U *Na dnu* također čitam: *I ova je riječ počela rastezati osobitom nasladom svoja slova. Slova bijahu mekana i velika. Svako je slovo bilo tako izdjelano, te je samo o sebi zadržavalo istu riječ, dok najedamput ogromna naplava nečega mekana ne zaplavi*

⁴⁸⁸ Vidi: Isto, str. 183.

⁴⁸⁹ Vidi: Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000, str. 164-165.

⁴⁹⁰ Isto, str. 168.

⁴⁹¹ Isto, str. 146.

⁴⁹² Isto, str. 208.

⁴⁹³ Isto, str. 51.

⁴⁹⁴ Isto, str. 93.

njegove nježne grudi.⁴⁹⁵ Takav rukopis, samosvjestan, samodostatan, svojeglav, otežan, još će jednom, ovaj put na samom kraju *U šir*, obzanimi samoga sebe: *Pogledah na svoj rukopis. I tu bijahu slova i riječi, slova ne bijahu povezana organski, čvrsto; bijahu naherena, neravna, razbacana, i rečenice bijahu isto tako nepotpune: majkahu tu i tamo riječi, prelaz, stilistika.*⁴⁹⁶

Kamov je, pri koncu svog literarnog (ali i životnog) puta shvatio da mu takav kaotični, nepotpuni, nečitki, fragmentarni rukopis, nakon svih izazova koje mu je, kao takav, nudio – jer još vjerujući u moć preobrazbe svijeta putem umjetnosti zapisao je: *I pomislih na svoje pjesme pa na to da nisam kadar pisati drugim jezikom i da se u glazbu ne razumijem i ne poništih se. Baš obratno. Ovo me je izazvalo.*⁴⁹⁷ – ipak, on ne biva dovoljnim. Anticipirao je, a da toga i nije bio svjestan, modernistička traženja u jeziku, anticipirao je narativne tehnike kao što su slobodni neupravni govor, tok svijesti... Takav rukopis vodi Kamovljevu poetiku prema anticipiranju još jednog načela organizacije suvremene literature: prema fragmentarnosti. I taj moment u tekstu *Isušene kaljuže* vraća pozornost sama na sebe nekoliko puta - kako u tumačenju zbilje tako i u okrilju sjećanja kao svog prirodnog doma - i u eksplicitnim iskazima kao što su: *U njegovom sjećanju bijahu komadi i on stvori od njih građevinu od porušenog, iskidanog materijala gotovo genijalnošću umjetnika.*⁴⁹⁸ U Kamova su također spojeni i pisanje i igra: *Lijen sam pisati. I ja se ovo samo igram na papiru bacajući riječi, ideje i dojmove onako od slučaja i dosade.*⁴⁹⁹ Umjetnost i ludizam. Njegovo pitanje ponovljeno četiri puta u okvirima iste stranice teksta: *Što mi ostaje?* bolno odjekuje u potrazi za novim babilonskim jezikom, za univerzalnim jezikom. Kako se suprotstaviti krutome poretku koji vlada cijelim svijetom, koji je njegova bit? *“Pisat ću brojevima. Ostaju mi brojevi. To je tako suha, poslovna stilistika; bez bujnosti, frazeologije, naprave... Formule ... bez interpunkcije... brojke”.*⁵⁰⁰

Već je dosada bilo upozoravano na iskaze razasute tekstem *Isušene kaljuže* kojima Kamov provodi interpretaciju djela u okviru samoga djela. Takvi su pounutrašljeni napuci za interpretaciju djela odnose i na problematiziranje autorove metode pisanja, što je razvidno u citatima poput ovih: *U taj čas prestadoh misliti. Stao sam gledati.*⁵⁰¹ ili *Ne opazih svega toga prvi dan našeg sastanka; danas mi je lakše sve to opisivati no mi je to onda bilo zapažati.*⁵⁰² Dodajem, takva je kritička priroda samosvijesti, prisutna i u ovom avangardnom romanu, temeljni argument za razlikovanje tradicionalnih autoreferencijalnih oblika od suvremenih

⁴⁹⁵ Isto, str. 54.

⁴⁹⁶ Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000, str. 184.

⁴⁹⁷ Isto, str. 118.

⁴⁹⁸ Isto, str. 94.

⁴⁹⁹ Isto, str. 204.

⁵⁰⁰ Isto, str. 118.

⁵⁰¹ Isto, str. 123.

⁵⁰² Isto, str. 156.

metafiktionalnih djela. U tim je brojnim iskazima ponuđen vlastiti kritički referencijalni okvir što uvjetuje promjenu kako racionalnih oblika recepcije, tako i tradicionalnoga kritičkog pristupa tekstu.

U narativnom tkivu *Isušene kaljuže* Kamov jasno upozorava na temeljni karakter arbitarnosti čitave fikcije, on redovito naglašava sâm proces pisanja i sâm tekst. U tom se romanesknom diskursu miješaju, pretapaju narativne razine, a njihovi su prijelazi najčešće nemotivirani, podliježu zakonitostima iracionalne kauzalnosti i tehnici asocijativne izgradnje teksta. Kao primjer za samoobznanivanja fiktionalnog statusa priče, koja unutar same sebe još jednom propituje svoj status, navodim ulomke iz Arsenovih snova⁵⁰³ koje on iznosi u prvom dijelu romana. Najprije opisuje jedan te isti san koji sanja dva puta i sam ga dodatno pojašnjava iskazima koje smješta u zagrade: (...) *Vidio sam (u snu!) kao kroz san (!!) i umorenoga profesora. Ali ga odmah zastre sestra. (...) Tu se probudih, a san je bio tako vruć, te sam i na javi vjerovao u zbiljnost sna (!!!)*.⁵⁰⁴ Situaciju će dodatno usložniti u opisu još jednoga Arsenova sna koji je i sam u narativno tkivo romana unesen ispresijecan, razlomljen: naime ravan se sna disperzira na ravan prvoga sna i na ravan njegovoga sna-nastavka, a zastiranje granica pojačava i sam Kamov iskazom koji ih istovremeno i odvaja i povezuje: "A onda, onda – Arsen biješe kasnije svijestan da se *probudio nije* i svejedno nakon svog sna *zaspao* i opet kasnije, počeo snivati nastavak: (...) (istaknuo Kamov)"⁵⁰⁵ O Kamovljevu autoreferencijalnu postupku svjedoči uporaba kurziva i u idućem ulomku: "Užasam bijaše taj strah i – najedamput (!) za *samoga sna* Arsen se *uvjerio* da je to *san* pa *pustio* da se nastavi (...) - ali kad mi je scena postala već prestrašnom i on se gledao pred vješalima, stao se mučno, patnički trzati u *namjeri da se probudi*. Dugo se trzao i naposljije i – probudio! (istaknuo Kamov)"⁵⁰⁶ Dakle unutar jednog okvira (sâmoga sna u odnosu na zbilju) dolazi do *pucanja okvira*, a zatim taj isti okvir biva umetnut u novi odnos: prethodni je san okvir novoga sna, sna iz kojega se junak želi probuditi snagom svoje volje. *Cijep*: opis dnevnih aktivnosti pa u razgovoru sa slikarom Rubellijem sam Arsen nudi objašnjenje svoga sna: *Slušaj. Ti znaš, kako ja snivam. Evo noćas. Ja dakle i u snu, besvijesti vladam zasad donekle samo svojom budnom svijesti. Možda si umišljam*.⁵⁰⁷ Posvjedočio je sam Arsen/Kamov o ontološkoj nesigurnosti do koje je došlo uslijed ovakvih

⁵⁰³ D. Gašparović je upozorio da je u *Isušenoj kaljuži* san stupnjevan, pa ti različiti stupnjevi sna odgovaraju dijelovima romana. Tako je u prvom dijelu *Na dnu* on motiviran izvanjski, tj. bolećim, alkoholiziranim stanjem, prenapregnutim živcima; u drugom je, pak, dijelu *U šir* njegova pojava ispremiješana s opisima realne zbilje; dok će u zadnjem dijelu *U vis* u potpunosti osloboditi bilo kakve izvanjske ovisnosti. On prelazi u trajno stanje u kojem je nemoguće razlikovati snovitost od zbilje (ovim je zaključcima Gašparović već zakoračio u konstrukcijski sustav).

(Vidi: Gašparović, D.: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska, Cekade*, Zagreb, 1988, str. 185-187)

⁵⁰⁴ Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000, str. 55.

⁵⁰⁵ Isto, str. 91.

⁵⁰⁶ Isto.

⁵⁰⁷ Isto, str. 92.

lomova okvira. Na tematskom je pak planu san povezan s ostatkom tkiva *Isušene kaljuže* putem naglašavanja i povezivanja zločina i sna, točnije imaginarni se zločini koje Arsen želi počiniti redovito opisuju u snovitim stanjima svijesti. O tome i Kamov eksplicitno progovara ovako: *Zločin! U smu!*⁵⁰⁸ Sličan je postupak Kamov proveo i u interpoliranoj priči u priči o Emanuelu i Adeli gdje se upozorava na odnos fikcije prema stvarnosti priče, tj. na odnos fikcije u fikciji prema Arsenovoj stvarnosti.

Kamov se u svom romanu naprosto iscrpljuje do krajnjih granica ne bi li stvorio prozu koja je u opoziciji prema pripovjednom jeziku tradicionalnog romana utemeljenom na empiricističkoj slici stvarnosti. A to je, motreno iz današnje perspektive, ništa drugo do li (avangardna) samosvjesna proza koja prethodi pojavi suvremene autoreferencijalne proze u hrvatskoj književnosti. U *Isušenoj se kaljuži* upućuje na vlastiti proces pripovijedanja i na narativnu strukturu – upućuje se na *mimesis procesa*, kako bi rekla L. Hutcheon – putem tematiziranja pojedinih segmenata tih aspekata književnog djela, pa roman, u okvirima tadašnje romaneskne produkcije, nedvojbeno odudara od nje. U njemu također iznalazimo eksplicitne ili implicitne upozorbe o vlastitom pripovjednom jeziku, znatno rjeđe nagovještava i svijest o svom postojanju u jeziku. Roman je to koji se posve razlikuje od ostatka tadašnje književne produkcije.

⁵⁰⁸ Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, ICR, Rijeka, 2000, str. 55.

2.2. Autoreferencijalnost u djelima *Povratak Filipa Latinovicza*

Miroslava Krležę i *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice

*Ja vjerujem u čistoću umjetničke spoznaje, kao u još jednu čistoću, koja nam je
preostala u ovom životinjstvu oko nas!*

(Miroslav Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*)

*Umjetnik treba da bude neosjetljiv prema svojoj umjetnosti i od nje neranjiv, ...
Umjetnost je u isti mah i najnaivnija i najprepredenija od ljudskih djelatnosti. A
umjetnik – prepredena naivčina, prelukavo dijete.*

(Vladan Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*)

U ovoj sam se disertaciji odlučila raspravu o autoreferencijalnim elementima u romanima *Povratak Filipa Latinovicza* (1932) Miroslava Krležę i *Proljeća Ivana Galeba* (1957) Vladana Desnice povezati u zajedničko poglavlje. Odlučila sam se na to svjesna da su ti romani povezani tematski, ali i da su itekako različiti: jedan je reprezentant modernističkog narativnog iskustva, a drugi kasno modernističko ostvarenje sa snažnom egzistencijalnom upitanošću nad brojnim pitanjima ljudskog života i umjetnosti. No odlučujući moment za realizaciju te odluke leži u neznatnom motivu, meni naročito znakovitom: jedno iskustvo, zajedničko u oba ova romana, pojavljuje se u prijelomnim trenucima života protagonista i određuje kasniji smjer njihovih djelovanja i razmišljanja. Tako se na zakračunatim majčinim vratima u *Povratku Filipa Latinovicza* protagonistov pogled zastavlja na jednom detalju: (...) *sa kvakom od žute mjedi i staklenim, žutom mjedi optočenim kolutom, koji je izgledao kao minijatura prozora na lađi. Iza tog metalnog kotačića bio je poklopac spušten.*⁵⁰⁹ U tom je trenu - uokviren mjedi - stakleni kolut zastrt. Zastrt je i pred mladićem, budućim slikarom, pojavio se neprozirni zid koji on ne može svladati, ne može pojmiti niti *obojati*. To je trenutak koji će odrediti njegov život jer, izbačen na ulicu, Filip se uputio u svijet. To je staklo, doduše u nešto drugačijem obliku, presudno utjecalo i na karakter Ivana: *Na svim su vratima mjesto kvaka bile kugle od brušenog stakla. I te kugle kao da su bile ljepše na vratima sunčane strane: njihova zasićena plava boja čisto je živjela, kao da u njima gori po žižak.*⁵¹⁰ Te su staklene kugle *zasićene plave boje* u njegov život unijele *vječitu dvojnost*: svjetlo-mrak, radost-tuga, lijepo-ružno... Nedefinirana, ali

⁵⁰⁹ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 9.

⁵¹⁰ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 7-8.

prisutna plava boja na pozadini mjedi u Krležinu će romanu zaživjeti još jednom u opisu Bobočke koja je već davno prije spoznala svoju *tjelesnu tajnu* obavijenu mirisom duhana s prstiju svog starog ujaka, a sada je to potisnuto *mutno, lažljivo, duboko sakriveno i intenzivno (...) provalilo (...) te noći iz nje konačno i elementarno*.⁵¹¹ Nakon tih emocionalnih potresa: *Kroz otvorenu, žutom mjedi uokvirenu kružnicu kabine osjećao se slan miris talasa i čuo se šum mora. Bilo je lipanjsko jutro, a u ovalu od žute mjedi izmicala su pepeljasta ostrva i gasnuli svjetionici*.⁵¹²

Oba romana započinju primjenom klasičnog narativnog postupka, tj. analepse.⁵¹³ Naime u *Povratku Filipa Latinovicza* glavni junak, slikar⁵¹⁴ nakon uspješne karijere ostvarene u inozemstvu u zrelih godinama, vraća⁵¹⁵ se u svoju domovinu, na kaptolski kolodvor u samo svitanje dana mučen pitanjima vlastitog identiteta i smisla umjetnosti. U *Proljećima Ivana Galeba* pak radnja započinje u bolničkoj sobi⁵¹⁶ kada glazbenik, negdje pred kraj svoga života

⁵¹¹ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 130.

⁵¹² Isto, str. 131.

⁵¹³ U članku *Krleža i evropski roman V. Biti među pripovjednim postupcima posebno upućuje na izrazitu brojnost analepsi tj. izravnih unutanjih intervencija fokalizatorove svijesti na kakvu vanjsku natuknicu*. (Biti, V.: *Krleža i evropski roman*, "Književna smotra", XVI/ 1984, 54-55, str. 73) One zahvaćaju krupnije segmente radnje i na taj način još ozbiljnije narušavaju odnos pripovjednog s pripovijedanim vremenom, pa se mijesaju vremenske razine i dimenzije i kao takve uvlače se u strukturu Filipove svijesti. Tu se udružuju po asocijativnom ključu i, očigledno, dolazi do napuštanja nekadašnje *ugovorne konvencije*. Pri tim postupcima pripovjedač u *Povratku Filipa Latinovicza* još čuva svoju završnu riječ u ovjeravanju uvedenih motiva. (Vidi: Isto, str. 74-76)

⁵¹⁴ Branimir Donat u članku *Slikar nepoznat* tvrdi da izbor junaka – slikara zahtijeva jedan veći stupanj poznavanja specifičnih problema zanata, tj. slikarstva, pa je utoliko i teži jer predstavlja jedno novo iskustvo različito od iskustva literature. Također, drži kritičar, češća su djela u kojima je junak – umjetnik pjesnik, slikar ili skladatelj od onih u kojima je junak – muzičar ili glumac, tj. reproduktivac. (Vidi: Donat, B.: *Slikar nepoznat*, u: *Razgoličenje književne zbilje*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 227)

O tome je na sličan način progovorio i V. Žmegač u *Krležinim evropskim obzorima: Dok opis slikarskog platna, navođenje boja, izaziva eidetička djelovanja bez ikakva udaljavanja od normalne znakovne zalihe jezika, sugeriraje glazbe s pomoću jezika zahtijeva, želi li ono biti iole primjereno, upotrebu posebne transliteracije zvukovnih znakova, dakle, jezično prenošenje notnog zapisa, a to je postupak koj tekst prenosi s razine opće komunikacije na raznu posebnog znakovnog sustava*. (Žmegač, V.: *Imaginacije Filipa Latinovicza*, u: *Krležini evropski ozori. Djelo u kompatitivnom kontekstu*, Znanje, Zagreb, 1986, str. 74)

⁵¹⁵ Ivo Frangeš će u studiji *U potrazi za izgubljenim djetinjstvom (Nekoliko paralela uz Povratak Filipa Latinovicza)* – u kojoj je utvrdio da je to Krležino djelo *roman povratka i roman slikara* – eksplicitno iznijeti nekoliko sudova o važnosti i ulozi *povratka: Ne samo povratak, ne; to se jedan čovjek, neobičan imenom i grafiom, vraća nekamo. I to što se zbiva, sve što će se zbiti, sve je to posljedica ovog povratka*. (Frangeš, I.: *U potrazi za izgubljenim djetinjstvom*, u: *Matoš, Vdrić, Krleža*, 1974, Liber, Zagreb, str. 331) O stopljenosti tih glavnih elemenata romana svjedoči Frangeš još jednom kada za roman kaže da je (...) *povratak fizički i povratak psihički, potraga za izgubljenim vremenom i za svježinom prvih emocija ((...) psihičke traume), neobičan moment sumnje u vlastitu ličnost i u vlastite stvaralačke sposobnosti, i u isto vrijeme duboka svijest o tome "kako bi zapravo" trebalo slikati; a to, (...) za junaka ovog povratka znači: kako bi trebalo poživjeti pa da život bude cjelovit, smislom ispunjen, aktivan proces*. (Isto, str. 315)

Ljiljana Gjurgjan u napisu pod nazivom *Leone i Filip: od modernističkoga do postmodernoga poimanja subjekta*, povratak (kući) i za Filipa i za Leona označava kao trenutak kada uskravaju sve potisnute frustracije iz djetinjstva. U slučaju da se Filipov povratak kući i njegovo traganje za identitetom shvati kao traženje čvrstog označitelja, koje će dovesti do razotkrivanja njegova identiteta, to se traganje odvija u postmodernom ključu stalnoga oklijevanja i odgaganja značenja. Lišen fiksnoga označitelja, Filip se ostvaruje kao *slabi subjekt*, pa kritičarka tvrdi da je Filip lik koji je moguće interpretirati kao lik *niskomimetičke egzistencije*, tj. kao apusrdan lik. (Vidi: Gjurgjan, Lj.: *Leone i Filip: od modernističkoga do postmodernoga poimanja subjekta*, "Republika", 49/1993, 11/12, 90-99)

⁵¹⁶ Brojni su kritičari već govorili o Desničinom odabiru bolničke sobe kao *mjesta događanja radnje* ovog romana. M. Solar u članku *Tehnika uvođenja eseja u roman Proljeća Ivana Galeba* tvrdi da je početak djela tradicionalan, ali

između teških operacija razmišlja o svom životu i o umjetnosti. I dok će na kraju romana Filip u *panonskom blatu* u mrkloj kišnoj jesenjoj noći život⁵¹⁷ pronaći u akvamarinskim otvorenim očima zaklane Bobočke, njegove inspiracije, Ivan će, nakon godinu dana provedenih u bolnici, s kartonskim koferom u rukama (i violinom) krenuti u nova proljeća svoga bivstvovanja.

U *Povratku Filipa Latinovicza* naracija je linearna,⁵¹⁸ izgrađena je asocijativnom tehnikom⁵¹⁹ i razvedena je brojnim retrospekcijama. U tom romanu pisanom u trećem licu smjenjuju se perspektive pripovjedača i junaka, i redovito je navodnim znakovima označena svaka dionica unutarnjeg monologa protagonista. Pripovjedač najčešće otvara mogućnosti za uvođenje tih dionica unutarnjeg monologa junaka, nerijetko ih pripovjedač i komentira, a i prekida da bi umetnuo svoje stajalište, nakon čega se ponovno povlači pred junakovom perspektivom iskazanom u unutarnjem monologu i u slobodnom neupravnom govoru.⁵²⁰ Što se

bolnicu promatra kao okvir djela. (Vidi: Solar, M.: *Tehnika uvođenja eseja u roman Proljeća Ivana Galeba*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 32) I. Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti* smatra da je činom smještanja Ivana Galeba, umjetnika u bolnicu pripovjedač želio naglasiti njegovu distanciranost i od ljudi uopće, ali i od umjetnosti, pa se bolnica može motriti kao umjetnikova tamnica. (Vidi: Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987, str. 376) Gajo Peleš u *Poetici suvremenog jugoslavenog romana* kaže: *Zbog bogatog unutrašnjeg života, složenih emocija, čestih slojevitih razmišljanja i analiza, Desnici je odgovarao samo ovakav glavni lik i upravo na ovakvom mjestu, u specifičnom bolničkom ambijentu.* (Peleš, G.: *Od općeg do esejističke introspekcije u: Poetika suvremenog jugoslavenog romana 1945-1961*, Naprijed, Zagreb, 1966, str. 90)

⁵¹⁷ U književnoj kritici je završetak romana tumačen na dva različita načina. Dio kritičara u posljednjoj sceni iznalazi uporište za proglašavanje Filipove egzistencije okončanom (Vidi: Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu Povratak Filipa Latinovicza*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 125-145) a drugi dio (Vidi: Bukić, F.: *Strukturalna obilježja lika glavnog junaka u Krležinom romanu Povratak Filipa Latinovicza*, "Croatica", II/1971, 2, str. 201-229; Frangeš, I.: *U potrazi za izgubljenim djetinjstvom*, u: Matoš, Vđirić, Krleža, 1974, Liber, Zagreb, str. 310-331; Sepčić, V.: *Susret s kaosom: Krležin Povratak Filipa Latinovicza*, u: *Klasici modernizma*, Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 145-186) s kojim se i ja slažem, smatra da je Filip, pronašavši odgovor na pitanje o svom porijeku i oživjevši ponovno boje u samome sebi, pa i na svojim platnima započeo novu etapu svoga života, da je doživio katarzu. Višnja Sepčić, ističe da i Krležina Filipa - kao i Bobočku, Baločanskog i Kyrialesa - do dna bića potresa njegova kriza, no on se uspijeva othrvati iskušenjima samoubilačkog vrtloga, pa na kaju djela, u skladu s zakonitostima karanevaliziranog romana, ponovno nalazi, kako bi rekao Bahtin, na pragu. (Vidi: Sepčić, V.: *Meksički pakao Lowrijeva romana "Pod vulkanom" i karnevalizirani podzemni svijet Krležina "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Klasici modernizma*, Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 218)

⁵¹⁸ Stanko Lasić za ovaj roman Miroslava Krleže kaže da je njegov *najharmoničniji roman* u kojem je ostvarena *trokatna linearna kompozicija* (ekspozicija - Filipov povratak, dramski čvor - Kstanjevac, dramski rasplet - otkriće, smrt, užas). Smatra da je to funkcijski roman, kao i *Tri kavaljera frajle Melanije* i *Vražji otok*. (Vidi: Lasić, S.: *Problemi narativne strukture*, Liber, Zagreb, 1977, str. 9)

⁵¹⁹ I K. Nemeč u *Povijesti hrvatskog romana*, kao tek jedan u nizu ostalih kritičara, ističe važnost tehnike asocijacija: određeni vanjski poticaj (verbalni, vizualni, olfaktivni) izaziva kod glavnog junaka lepezu reminiscencija (Vidi: Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana II*, Znanje, Zagreb, 1998, str. 244), simbolično značenje i navodi zanimljivju primjedu Rudolfa Maixnera (R.M., *Panonsko blato u književnosti. Povratak Filipa Latinovicza od Miroslava Krleže*, "Obzor", LXXIII/1932, 173, str. 2-3) koji smatra da *Povratak Filipa Latinovicza* nije roman, nego niz epizoda i fragmenata (istaknula S. T.-Š.). Očigledno je kako nova narativna tehnika uvedena u likivo romana biva prihvaćena u književnoj kritici.

⁵²⁰ Upravo tu odliku Krležina stila (uz ostale, naprimjer, *oksimoronsko načelo*, *paralelizam suprotstavljenih stavova*, *ironija*) navodi i Danijela Bačić Karković u tekstu. (Vidi: Bačić-Karković, D.: *O ranim Krležinim romanima II (Vražji otok (1923), Povratak Filipa Latinovicza (1932), Na rubu pameti (1938))*, "Fluminensia", XV/2003, 1, str. 59) Kritičarka upozorava na *autorske i akterske poglede na život, na kompleksan junakov samouvid najčešće ponuđen monolozima, slobodnim neupravnim govorom ili naizgled nezainteresiranim pripovjedačevim komentarima, na polifonu narativnu orijentaciju, na ambivalenciju i relativiziranog naratora.*

pripovjednog modela tiče, u skladu s Genetteovom klasifikacijom, u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* nailazimo na klasičan oblik heterodijegetske fikcije.⁵²¹ Naime pri pripovijedanju u trećem licu nije moguće poistovjetiti niti jednu narativnu instancu: autor nije jednak niti pripovjedaču niti liku, pripovjedač nije jednak niti autoru niti liku, lik nije jednak niti autoru niti pripovjedaču. Za razliku od takvog pripovjednog modela, u romanu-eseju⁵²² *Proljeća Ivana Galeba* pripovijedanom u prvom licu jednine, zatičem tzv. homodijegetsku fikciju u kojoj autor nije identičan ni liku ni pripovjedaču, ali se znak jednakosti stavlja između pripovjedača i lika,⁵²³ pa govorim o (pseudo)autobiografskom romanu.

Dopustite mi, na ovom mjestu jednu odulju digresiju. Naime u kritičkoj literaturi o romanu *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice redovito se poistovjećuje stvarni autor djela (Vladan Desnica) s junakom djela (Ivanom Galebom), dakle znak identifikacije stavlja se između

⁵²¹ K. Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana II* govoreći o *Povratku Filipa Latinovicza* kaže: Naime, pripovjedačev se glas u pravilu ne razlikuje od glasa glavnog lika pa dolazi do neobičnog udvajanja glasova i pripovjednih perspektiva. (Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana II*, Znanje, Zagreb, 1998, str. 244) i tu koegzistenciju glasova tumači kao signum za relativnost iznesenih gledišta. Na temelju toga roman poprma izrazito dijalošku polifonijsku kvalitetu. (Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana II*, Znanje, Zagreb, 1998, str. 244) I Višnja Sepčić također tvrdi da je u Krležinu romanu središnja svijest koja filtrira događaje upravo svijest slikara, Filipa. (Vidi: Sepčić, V.: *Meksički pakao Lowrijeva romana "Pod vulkanom" i karnevalizirani podzemni svijet Krležina "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Klasici modernizma*, Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 187-218)

⁵²² Svi se kritičari Desničina romana *Proljeća Ivana Galeba* slažu da se radi o romanu-eseju (K. Nemeć, C. Milanja, V. Pavletić, D. Rapo, B. Brlečić-Vujić...). K. Nemeć je upozorio u *Povijesti hrvatskog romana III* da je to djelo roman-esej u kojem je glavni lik misaoni/spoznajni subjekt, a osnovna je nakana posredovanje njegovih misli i pogleda. (Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 115) Kritičar citira Vlatka Pavletića koji kaže da su *Proljeća Ivana Galeba* vrlo originalna romaneskna struktura u koju bi pisac mogao i dalje dopisivati poglavlja, inkorporirati u postojeći oblik nesmetano nevelite i beletrističke eseje, a da time ne naruši dejnu osnovu i ne pomuti evaktivno-poetsku čistoću ovog kompendija životnog iskustva umjetnika u predratnom građanskom društvu. (Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 115) Nemeć tvrdi da u toj esejiziranoj naraciji Desnica djelatno afirmira Bergsonovu teoriju proživljenog trajanja (*durée vécue*), pa temporalni aspekt uzmiče pred pojmovno-logičkim zbog čega je kontemplacija "progutala" akciju. Njegov junak ne teži izlaganju nekog filozofskog sustava ili ideologije, nego Galeb misli esejistički, pa kritičar smatra da i Desničin misaoni subjekt esejizira zbog zanimljivosti samoga esejističkog procesa, koji, kaže Nemeć, ponekad ne nadmašuje okvire površna časkanja. (Vidi: Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 116) No nerijetko smatraju stručnjaci da takvo određenje nije dostatno, pa se služe i drugim nazivima: V. Pavletić: *roman esencioniranog iskustva* (Vidi: Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*, Naprijed, Zagreb, 1971, 205-254), S. Korać: *roman ideja* (Vidi: Korać, S.: *Svijet ljudi i realizam Vladana Desnice*, Beograd, 1972), D. Jelčić: *meditativno-psihološki roman-monolog i esejizirana beletristika (ili beletrizirani esej)* (Vidi: Jelčić, D.: *Vladan Desnica i njegovo traganje za individualnom slobodom*, u: *Teme i mete*, Znanje, Zagreb, 1969, 225-237), a I. Slamnig: *lirski roman što stoji između beletrističke i esejističke proze* (Vidi: *Panorama hrvatske književnosti XX. stoljeća*, ur. V. Pavletić, Stvarnost, Zagreb, 1965, str. 637), M. Solar pak u članku *Tehnika uvođenja eseja u roman Proljeća Ivana Galeba* smatra da se u tom djelu (...) ne radi se, zapravo, o spoju eseja i romana, nego o tipu diskursa koji je sačuvao samo shemu romana, ali je izlaganje i obrazlaganje uveo u priču tako da je ono preuzelo dominirajuću ulogu. (Solar, M.: *Tehnika uvođenja eseja u roman Proljeća Ivana Galeba*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 36)

⁵²³ V. Pavletić u eseju *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice* tvrdi da se u romanu sve osobe javljaju (...) jedino u prisjećanju Ivana Galeba, koji je pripovjedač i ujedno glavna osoba priče. (Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*, Naprijed, Zagreb, 1971, str. 244), a na sličnu pojavu, izvještava nas K. Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana III* upozorava i J. Rotar koji tvrdi da je u romanu zastupljena personalna monoperspektiva: svi prostori i likovi vide se samo Galebovim očima, on je jedini subjekt djela, ali i njegov objekt. (Vidi: Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 118)

dvije različite narativne instance. Tako Dubravko Jelčić u *Vladan Desnica i njegovo traganje za individualnom slobodom* najprije kaže: *U tim Desničinih mislima, što ih je on posudio svome Ivanu Galebu...*,⁵²⁴ da bi zatim u zagradi upozorio (*i, premda sam daleko od tvrdnje da je u Galebu Desnica imao neke određene autobiografske namjere, ipak dodajem: i Desničina* (introvertiranost, ubacila S. T.-Š.)).⁵²⁵ Takvo iznalaženje mnogih zajedničkih crta autora i ovog lika (uz već navedene ograde) Jelčić opravdava tvrdnjom da biografija umjetnika nema zasebnih, strogo odijeljenih granica, budući da je ona sudbinski stopljena s njegovim djelom, pa u tom svjetlu roman *Proljeća Ivana Galeba* motri kao vrelo iz kojeg proizlazi i u koje se opet harmonično uklapa svezkupno književno djelo pisca.⁵²⁶ Krešimir Nemeć u svom monografskom pristupu *Vladanu Desnici*, ali u i *Povijesti hrvatskog romana III*, tvrdi da su mnoge misli iz *Desničinih eseja stavljene (...) bez ikakvih izmjena u usta fiktivna prvoosobnog pripovjedača Ivana Galeba*⁵²⁷ pa čak i donosi citate iz Desničinih eseja i uspoređuje ih s odgovarajućim dionicama iz romana.⁵²⁸ Takav je postupak tim čudniji, ako imamo na umu da je kritičar već utvrdio da se u tom romanu fingira dnevničko-memoarska perspektiva o čemu svjedoči njegov iskaz: (...) *Lik-pripovjedač u svojim esejističko-poetološkim eksplikacijama iznosi (...)*⁵²⁹ Kritičar dobro uočava i pojavu *dupliranja pripovjednog subjekta*, pa razlikuje *Ja* koje priča o prošlosti i prepušta se asocijacijama od *Ja* koje hladno racionalizira, usustavljuje, logički povezuje i komentira ono što je već ispričovijedano.⁵³⁰ Dakle, kaže Nemeć, *Jedno je Ja Galeb-junak priče, akter svih zbivanja; drugo Ja je Galeb-rezoner, esejist, analitik koji servira vlastitu dušu i sjećanjem želi povrijediti prolaznost.*⁵³¹ Vlatko Pavletić u studiji *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice* također miješa instancu autora djela s pripovjedačem koji je u ovom romanu identičan s likom, pa kaže: *umjetnik i u mnogočemu Desničinih istomišljenik Ivan Gale*" i u svojim meditacijama nudi ključ za razumijevanje Desničine biografije.⁵³² U citat iz romana koji preuzima umeće svoje već izrečeno stajalište: "*Da sam pisac*", *razmišlja Ivan Galeb (a mogao bi, točnije, reći "da sam Desnica!")*, "*nikad ne bih*

⁵²⁴ Jelčić, D.: *Vladan Desnica i njegovo traganje za individualnom slobodom*, u: *Teme i mete*, Znanje, Zagreb, 1969, str. 227.

⁵²⁵ Isto, 234.

⁵²⁶ Vidi: Isto, str. 225-236.

⁵²⁷ Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 113.

⁵²⁸ Nemeć u monografiji *Vladan Desnica* uspoređuje neke teze iz Desničinih eseja *Zapisi o umjetnosti i Marginalije o iracionalnom* s njihovim varijacijama kao vitalnim dijelovima Galebova razmišljanja (sic!) i citira jedan odlomak razmišljanja o originalnosti u umjetnosti iz eseja *Marginalije o iracionalnom* i njegovu parafrazu u romanu *Proljeća Ivana Galeba* (sic) (Vidi: Nemeć, K.: *Vladan Desnica*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1988, str. 67) na temelju čega govori o *iznimnoj organičnosti Desničina opusa* (Vidi: Nemeć, K.: *Vladan Desnica*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1988, str. 68)

⁵²⁹ Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 116.

⁵³⁰ Vidi: Isto, str. 118.

⁵³¹ Isto.

⁵³² Vidi: Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji i analize*, Naprijed, Zagreb, 1971, str. 207.

strahovao...”,⁵³³ a lično je vidljivo i iz kritičareva iskaza: *Ivan Galeb uskaće u diskusiju umjesto Desnice (...)*.⁵³⁴ Isti će kritičar u *Trenutaku sadašnjosti* utvrditi da Galeb nije *Desničin alter ego* kako misli Dubravko Jelčić, ali i da *niz Ivanovih zapažanja i ispovjednih kondenzacija otkriva poneku bitnu tajnu “pišćeve gledanja na život i umjetnost, a kasnije, u Predgovoru knjige posvećene djelu Vladana Desnice iz edicije Pet stoljeća hrvatske književnosti kaže da se Desnica nije htio opredjeljivati prema svojim likovima, jer “umjetnik ne smije smetati umjetnici, kako kaže Galeb pa kritičar zaključuje: Poništivši sebe Desnica je lansirao - Ivana Galeba, i mnogo drugih osoba u kojima se potvrdio ili kao mislilac ili kao stvaralac.*⁵³⁵ I D. Rapo u studiji *Novele i romani Vladana Desnice* za junaka Galeba tvrdi da *veoma reljefno predstavlja Desničina shvaćanja o modernoj književnosti, i to ne samo po strukturi, odnosno izrazu u literarnom djelu, nego i po odnosu prema životu.*⁵³⁶ I Milivoj će Solar poistovjetiti Ivana Galeba s Vladanom Desnicom: u članku *Tehnika uvođenja eseja u roman Proljeća Ivana Galeba* kaže (...) *a Ivan Galeb – a recimo ovdje slobodno i Vladan Desnica.*⁵³⁷ Branka Brlenić-Vujić u studiji *Motiv glazbe u romanu Proljeća Ivana Galeba* samo će na jednoj narativnoj razini (traženje smisla) iščitati izravnu identifikaciju između pisca i Galeba.⁵³⁸ Dakle, u kritičkoj je literaturi o *Proljećima Ivana Galeba* došlo do, usudila bih se reći, velike zbrke uslijed istodobna i poistovjećivanja i razlikovanja Desnice i Galeba (te dvije različite narativne instance, ponavljam), koja se događa čak i u okvirima iste studije kao i u teorijskoj misli jednog te istog kritičara tijekom duljeg vremenskog razdoblja. Taj će problem teorijski, vrlo lapidarno, objasniti Vladimir Biti: *Bezdana ili spekularna struktura romana (mise-en-abime) potkrepljuje dojam o identifikaciji njegova implicitnog autora s Ivanom Galebom kao pripovjedačem.*⁵³⁹ I ova diskusija oko pitanja poistovjećivanja stvarnog autora djela s pripovjedačem - junakom djela tek je jedan u nizu razloga zbog kojih sam se odlučila na strogo poštivanje autonomije umjetničkog djela i isključivanja dodatnih programatskih iskaza autora o književnosti kao *pomagača* u tumačenju smisla sâmoga romana. Očigledno je kako Desnica u narativnom tkivu romana koristi elemente iz područja svog teorijskog bavljenja književnošću, pa se roman - kako kaže C. Milanja

⁵³³ Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*, Naprijed, Zagreb, 1971, str. 222.

⁵³⁴ Isto, str. 225.

⁵³⁵ Pavletić, V.: *Predgovor u: Vladan Desnica, Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb, 1968, str. 21.

⁵³⁶ Rapo, D.: *Novele i romani Vladana Desnice*, Zagreb, 1989, str. 134.

⁵³⁷ Solar, M.: *Tehnika uvođenja eseja u roman Proljeća Ivana Galeba*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur.

Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 34.

⁵³⁸ Vidi: Brlenić-Vujić, B.: *Motiv glazbe u romanu Proljeća Ivana Galeba*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur.

Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 42.

⁵³⁹ Biti, V.: *Mama-Yumba i Mumbo Jumbo*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 91.

u članku *Teorijsko-kritička pozicija Vladana Desnice - ne stvara samo "iznutra", nego u svom ne malom opsegu i "izvana"*.⁵⁴⁰

Stručna je kritika načela problem autoreferencijalnosti u tom djelu. Na koji način, vidljivo je u napisima Krešimira Nemeca o romanu *Proljeća Ivana Galeba*. U monografskom pristupu opusu Vladana Desnice kritičar identificira dvije fabularne linije u tom romanu: prvu čine zbivanja u bolnici, a drugu Galebova retrospektivna vraćanja u svijet djetinjstva i mladosti⁵⁴¹ te kasnije dodaje da: (...) *osim ova dva sloja (sic!) valja spomenuti i samostalne esejističko-meditativne cjeline i metatekstualne diskurzivne sekvence koje ne stoje na vremenskoj osi (sic!), tj. predstavljaju "materijal izvan sižea" (Šklovski)*.⁵⁴² Ustajem protiv ovakvog (mehanicističkog) pristupa književnom djelu. Roman želim motriti u jedinstvu svih njegovih silnica, pa njegovi razni elementi jesu *ključevi* za tumačenje cjeline, ti elementi poprimaju ulogu zrcala. U svom će kasnijem razmišljanju o tom romanu Nemeć utvrditi da je u njemu prisutna *kongruencija metodoloških koncepata što ih predlaže Galeb i onih koji su primijenjeni u sâmom romanu*.⁵⁴³ Kritičar sada mijenja svoju poziciju i tumači roman na temelju uputa koje mu nudi sam romaneskni diskurs o sebi, povlači se u granice samoga romana. Utvrdio je da *Proljeća Ivana Galeba* zbog brojnih metanarativnih referenci i opaski književnoteorijske naravi (komentira se vlastita romaneskna metodologija, junak iznosi svoj romaneskni koncept i estetska pravila) predstavljaju samosvjestan roman, tj. autotematsko djelo. Takvu je orijentaciju ovoga romana omogućio svjestan izbor pripovjedačke strategije.⁵⁴⁴ Tvrdi da je ta samosvjesna naracija plod svjesne i promišljene težnje autora. Ova posljednja Nemecova tvrdnja, čini mi se, nužno traži ogradu: jer kada bi se radilo o svjesno autoreferencijalno organiziranom djelu tada bi ovaj roman bilo potrebno motriti u okvirima hrvatskog postmodernog pisma.

Na sličan će način *Proljeća Ivana Galeba* tumačiti i Vladimir Biti u članku *Mama-Yumba i Mumbo Jumbo*: dijelovi romana dobivaju status/funkciju okvira ili zrcala s pomoću kojih je moguće reflektirati njegovu cjelinu. Taj je roman autorefleksivna struktura višestrukog prelamanja, zrcalnog pregibanja dijela nad dio i dijela nad cjelinu. U tom postupku kritičar čita promijenjen autorov odnos prema priči, pa time i autorov osviješten stvaralački odgovor na romanesknu situaciju u vrijeme nastajanja *Proljeća Ivana Galeba*.⁵⁴⁵

⁵⁴⁰ Milanja, C.: *Teorijsko-kritička pozicija Vladana Desnice* u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 86.

⁵⁴¹ Vidi: Nemeć, K.: *Vladan Desnica*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1988, str. 61.

⁵⁴² Isto, str. 62.

⁵⁴³ Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 117.

⁵⁴⁴ Vidi: Isto, str. 116.

⁵⁴⁵ Vidi: Biti, V.: *Mama-Yumba i Mumbo Jumbo*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 91-92.

U zaključku ove digresije želim naglasiti da će se u skladu s polazišnom tezom ove disertacije, ti pasaži i eseji u kojima se raspravlja o raznim pitanjima umjetnosti u samom romanu motriti i *iznutra* i *izvana* ali samo i isključivo u okvirima sâmoga fikcionalnog djela. Dakle promatrat će se razne strategije kojima pojedini elementi romana - koji govore o samome sebi, o svojoj načinjenosti - postaju ključevi za interpretaciju tog romanesknog diskursa unutar sâmoga sebe. I u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* i u *Proljećima Ivana Galeba*.

Tim romanima, s tematskog aspekta odgovara odrednica tzv. *Künstlerroman*.⁵⁴⁶ Izbor umjetnika za glavnog junaka autorima je otvorio mogućnost esejiziranja. Unutar *iskustva linearne naracije* u *Povratku Filipa Latinovicza* autoru se romana otvaraju prostori za *najraznovrsnije izlete: stilske, aspektne, modalne, aktancijalne, tematske* koji svoj integritet redovito zadržavaju upravo zbog te linearne naracije i zbog *pomaka ovog romana prema jednom tematskom problemu, tj. prema jednom glavnom liku*.⁵⁴⁷ Roman *Povratak Filipa Latinovicza* Žmegač naziva *paradigmom modernog romana u hrvatskoj književnosti, zahvaljujući prije svega destrukciji tradicionalne čvrste fabularne strukture i naglašenom esejizmu*.⁵⁴⁸ Tako su u esejističkim dionicama *Povratka Filipa Latinovicza* iznesene brojne teme, kao primjerice djetinjstvo i adolescentski bunt, tema alijenacije, zatim socijalni aspekti i društveno-povijesna situacija, tema ljudi-brodolomaca (Bobočka, Kyriales, Baločanski), tema napretka kao ideje, tema slikarstva i umjetnosti općenito...⁵⁴⁹ U *Proljećima Ivana Galeba*, također, brojni su esejistički organizirani ulomci o pitanjima djetinjstva, umjetnosti i umjetnika, stvarnosti, religije, filozofije, ljepote, smrti itd.⁵⁵⁰ Svaki je od tih esejističkih ulomaka zanimljiv na svoj način, no u ovoj ću se disertaciji baviti ponajprije dionicama u kojima se tumači stvaralački proces, u kojima

⁵⁴⁶ Napominjem, tek, da Miroslav Šicel i Ivo Frangeš roman *Povratak Filipa Latinovicza* određuje i kao *roman o umjetniku, slikaru*, a jednako tako i kao *roman povratka* (pa ga i po toj odrednici dovodi u vezu s Proustom). (Vidi: Šicel, M.: *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb, 21997; Frangeš, I.: *U potrazi za izgubljenim djetinjstvom*, u: Matoš, Vdrić, Krleža, 1974, Liber, Zagreb, str. 310-331) Dodajem da je i roman *Proljeća Ivana Galeba*, također, moguće motriti kao *roman povratka*: dok se Filip po povratku u domovinu vraća u svoje djetinjstvo, i Ivan analizira negdje u miru bolničke sobe svoj život, svoje djetinjstvo kao vrelo inspiracija. Povratak je to svojim ishodištima. Šicel ističe Filipovu sklonost prema analiziranju svoje hipersenzibilne ličnosti, a napominjem da je to temeljna odrednica i glavnog lika-glazbenika u romanu *Proljeća Ivana Galeba*. Također, i K. Nemeć za roman *Proljeća Ivana Galeba* u tematskom smislu rabi termin *Künstlerroman*. (Vidi: Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003)

⁵⁴⁷ Vidi: Lasić, S.: *Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize*, Liber, Zagreb, 1973.

⁵⁴⁸ Vidi: Žmegač, V.: *Imaginacije Filipa Latinovicza*, u: *Krležini europski obzori. Djelo u kompatiativnom kontekstu*, Znanje, Zagreb, 1986, str. 59-159.

⁵⁴⁹ Vidi: Bukić, F.: *Strukturalna obilježja lika glavnog junaka u Krležinom romanu Povratak Filipa Latinovicza*, "Croatia", II/1971, 2, str. 201-229; Engelsfeld, M.: *Intrepretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*, Liber, Zagreb, 1975.

⁵⁵⁰ Vidi: Rapo, D.: *Novele i romani Vladana Desnice*, Zagreb, 1989; Rapo, D.: *Mjesto Vladana Desnici u novijoj hrvatskoj književnosti*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 9-18; Pavletić, V.: *Predgovor u: Vladan Desnica, Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb, 1968; Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*, Naprijed, Zagreb, 1971, str. 205-254; Pavletić, V.: *Vladan Desnica: Proljeća Ivana Galeba*, u: *Kritički medaljoni. Panorama hrvatskih pisaca*, NZMH, Zagreb, 1996, str. 351-354.

se izlaže neka *ars poetica* ili se neposredno demonstrira nova izražajna tehnika u slikarstvu (Filip) i njezin *odraz* na sâm roman u kojem je izložena ili se iznose razmatranja o književnosti, dramskoj umjetnosti i glazbi (Ivan).

U analiziranju autoreferencijalnih postupaka ostvarenih u ovim *romanima o umjetnicima* želim ponajprije osvjetliti ulogu djetinjstva u formiranju njihovih ličnosti, jer je, kao što ćemo pokazati, djetinjstvo je bilo presudno za njihov umjetnički razvoj.⁵⁵¹ Brojni su njihovi doživljaji iz djetinjstva kasnije prerasli u umjetničke impulse, pa krenimo redom.

Povratak majci, u rodni grad i odlazak u njezinu kuću u Kostanjevac Filipu,⁵⁵² senzibilnom slikaru opsesivnih egzistencijalnih stanja, budi sjećanja na koja se osvrćem jer, kako ćemo vidjeti, upravo iz doba njegova djetinjstva potječu brojni egzistencijalni, pa i slikarski motivi koji ga muče i kao zrelog čovjeka, kao umjetnika. Tako pri ponovnom susretu s trafikom u kojoj je doživio i prva, još nejasna i njemu nerazumljiva, gibanja u svom tijelu (osjećaj seksusa, ali i tuberkuloze) pronalazimo izvore njegovih nemira, ali i teme njegovih budućih slika: *A tu uz prozor, na drugoj strani te oguljene sive stijene, visila je neshvatljivo divna, ebanovinom uokvirena slika ženskog akta, koji nije imao više od trideset centimetara, a uljena ploha počela je već pokazivati prve pjege gnjileža: zelenkastosivo osvjetljenje gologa tijela stalo je dobivati nadnaravnu boju prozirne pojave, koja je izgledala kao da nije stvorena ljudskom rukom. (...) Njegova majka, ta najtanovitja pojava njegovog djetinjstva, trafikantkinja Regina, (...) čuvala je ljubomorno tu tajanstvenu, ebanovinom uokvirenu sliku nepoznate gole žene, kao relikviju (istaknula S. T.-Š.) (...)*⁵⁵³ U djetinjstvu su konstituirani i umjetnički temelji njegove životne filozofije⁵⁵⁴ (...) *povorci engleskih konja nije bilo kraja (...) Uznemiren tom neobičnom gmljavinom, usplahiren od samoće, i od bdjenja, Filip se dovukao do tog prozora i podigao tu*

⁵⁵¹ Ivo Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti* u tumačenju naslovne sintagme izrijekom dovodi u vezu proljeće s djetinjstvom: tvrdi da su u Desničinu romanu to potpuni sinonimi. (Vidi: Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987, str. 377) V. Pavletić u *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, također, tvrdi da je Galeb kao umjetnik formiran već u djetinjstvu, da iz njega iznosi sve svoje umjetničke porive. (Vidi: Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*, Naprijed, Zagreb, 1971, str. 231) I D. Rapo u napisu *Novele i romani Vladana Desnice* ističe presudnu ulogu djetinjstva u formiranu Galebove ličnosti. (Vidi: Rapo, D.: *Novele i romani Vladana Desnice*, Zagreb, 1989)

⁵⁵² Jasna Melvinger tumači i značenje imena i prezimena glavnog junaka: Filip na grčkom jeziku znači ljubitelj konja. Kritičarka u tom korijenu *philos* čita prve znakove za pozitivnu Filipovu emocionalnost, ali i ključ za tumačenje poznate scene s konjima iz Filipova djetinjstva. Prezime Latinovicz nedvojbeno ga smješta u okvire zapadne rimske kulture, kao i podatak da se kao renomirani slikar u Francuskoj potpisuje sa *Philip*. (Vidi: Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 137-145)

⁵⁵³ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 13.

⁵⁵⁴ Na to upozorava u svojoj studiji *Susret s kaosom: Krležin "Povratak Filipa Latinovicza"* i Višnja Sepčić: *Unutar strukturalne artikulacije osnovnih tematskih linija romana ovaj rani Filipov doživljaj jedan je od prvih javnih oblika onoga što će kasnije postati središnjom fiksacijom Filipove svijesti – doživljaj života kao bezglavog, neshvatljivog, neshovitog kretanja, kaotičnog vrloženja energija bez svrhe i smisla.* (Sepčić, V.: *Susret s kaosom: Krležin "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Klasici modernizma*, Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 150-151)

masnu poderanu roletu samo toliko da mu pogled dopre do konjskih trbuha: provirujući tako ispod rolete, on se izgubio zatravljen onim neshvatljivo mračnim micanjem (istaknula S. T.-Š.) tamnih konjskih bedara, gnjatova, zglobova, kopita, u bolećivom treprenju od straha i od neobične, mutne, veličanstvene emocije.⁵⁵⁵ U narativnom će tkivu romana u dijelu koji referira na cijelo njegovo djetinjstvo, pa i na doba kada se s majkom preselio iz trafike, neprestano biti potenciran upravo taj *dodir s ogromnim i mračnim pitanjem tjelesnoga u njemu*, taj kompleks seksusa, onog nečeg *mračnog ženskog, gnjilog i naduvenog*, ona opsesija trbusima (ženskim). O tome svjedoči i doživljaj Karolinine stražnjice (...) *I taj mali dečko, (...) koji je (...) bio s jedne strane sklon još najnaivnijem podjetinjenju, a s druge rastrgan između najbjesomućnijih poroka, osjetio je iznenada u svome krilu debelu, mokru, znojavu, usijanu Karolininu stražnjicu. Ta slučajna, nesmotrena, bezazlena Karolinina kretnja ostala mu je najpadavičavijom, najsladostrasnijom emocijom čitavog djetinjstva.*⁵⁵⁶ U pubertetskim krizama tjelesnost doživljava kao bludnu, griješnu, nečistu, bolesnu, sramnu. I puno kasnije, kada u Kostanjevcu⁵⁵⁷ kao zreo čovjek ugleda u polumraku dnevne sobe svoju ostarjelu majku kako sjedi na koljenima plemenitoga Liepacha, te *sive lutke iz čudnog starinskog albuma*, njega obuzima naprosto fizička mučnina: *Pozlilo mu je i još je isto veče htio da se spakuje, ali je onda ipak ostao.*⁵⁵⁸ Taj ga je *dodir s ogromnim i mračnim pitanjem tjelesnoga u njemu*⁵⁵⁹ odveo u djetinjstvu i u javnu kuća čime je *riskirao čitavu svoju moralnu egzistenciju*⁵⁶⁰, pa kada u vožnji s Jožom Podravcem evocira osjećaje koji su ga pritom obuzeli, kaže: *Tu, obasjana snopom svjetlosti, što je padala kroz maleni kolut na prozorskoj ploči, ležala je žena, a trbuh joj je bio raskriven, ogroman i sasvim bijel kao svježi hljeb, kada leži na pekarskoj lopati. Samo to, da je taj trbuh ogroman, naduven, mekan i nagnjio kao kvasac pod prstom, da ima pupak, kao prijesan hljeb na pekarskoj lopati, to je bila jedina slika, što mu je ostala u pameti sasvim živo i neizbrisivo.*⁵⁶¹ Upravo to tajnovito, mutno, gnjilo, *ono tajanstveno žensko* pratit će ga tijekom cijeloga njegova života, pa i umjetničkog stvaranja. Žena Filipa još iz doba njegova nemirna djetinjstva neprestano baca *iz očaja u ekstazu*. U istom će se rasponu osjećaja kretati i kada u panonskoj zabiti *uhvati pogled akvamarinskih očiju*, kada upozna Bobočku Radajevu.⁵⁶²

⁵⁵⁵ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 13-14.

⁵⁵⁶ Isto, str. 8.

⁵⁵⁷ U kritičkoj misli Jasne Melvinger i Kostanjevac je *govoreće ime*: kesten je u Krležinoj poetici simbol čežnje, a dodajmo da je glavni junak istjeran iz kuće ostao na ulici pod kestenovima. (Vidi: Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 137-145)

⁵⁵⁸ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 89.

⁵⁵⁹ Isto, str. 102.

⁵⁶⁰ Isto, str. 45.

⁵⁶¹ Isto, str. 47.

⁵⁶² Jasna Melvinger tumači i ime Ksenija: grč. *xenos* - stranac, tuđinac, gost. A takva je uvijek žena u Krležinu djelu. Ime od milja, Bobočka, pak, svojim sastavom od labijalnih konsonanata i labijaliziranih vokala koji zvuče senzualno

Iz djetinjstva također pamti on dan kada ga majka⁵⁶³ posebno svečano odijeva i odvodi iz trafike gdje je *raslo njegovo vlastito krvavo, tako neizrecivo intenzivno djetinjstvo* u grad, pamti on kavanu u kojoj pije čokoladu, a na nj pazi konobar. Majka ga zatim vodi k starici u baršunu koja mu daje čokoladu u staniolu, pamti on jezivo glasanje papige i plač majke u susjednoj sobi. *Tu je Filip prvi put ustanovio da mu je mati naprahana brašnom kao klaun, a pod tom bijelom brašnjavom obrazinom da ima drugo, žalosno, sivo, izmučeno lice.*⁵⁶⁴ Takvo će viđenje majke ponijeti sa sobom u svijet i ono će isplivati na površinu dugo, dugo godina kasnije kada se kao afirmirani umjetnik po povratku u domovinu okušava u slikanju njezina portreta.

U trafici gdje je proživljavao dane kao dijete *sa dubokim i mračnim kompleksima moralnog poniženja u sebi, pun nečiste krvi i osjećaja mračnog progona*⁵⁶⁵ gotovo je sve ostalo isto, ali više nema starog paravana⁵⁶⁶ koji se svojom šarolikošću i grotesknošću duboko urezao u njegovo pamćenje: *Te slike sa sivog starinskog paravana, to su zapravo bile jedine prave slike, što ih je ikada doživio u svom životu. Slikajući poslije i sam i pišući mnogo o slikarstvu, Filip je mnogo toga napisao i pročitao o problemima slikarske tehnike, ali, ipak, on je uvijek nejasno, duboko negdje u nepoznatome sebi osjećao, kako bi slike, kada bi doista bile prave, žive slike, trebale da govore (istaknula S. T.-Š.) bar tako glasno, kao što su njemu govorile one sive poderane krpe u onim sumracima, tu, u toj smrdljivoj sobi.*⁵⁶⁷ Dakle, njegova je slikarska orijentacija određena još u najranijim fazama njegova bivstvovanja (...) *tu je počela njegova tako kobna izolacija od svake stvarnosti. Tu se odbio od životne neposrednosti još davno, odmah na*

ističe erotsku i putenu prirodu te žene, a prezime Radajeva ukazuje na Bobočkinu nimfomansku prirodu. (Vidi: Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 137-145)

⁵⁶³ Jasna Melvinger tumači, na tragu Freudova učenja, te Filipove traumatske doživljaje vezane uz majku kao ono što će utjecati i na njegovu psihu: sva te neizvjesnost budi u njemu krajnju osjetljivost za boje, za zvukove, za mirise, za kretanje, i on postaje plijen svoje slikarske inspiracije koja mijenja sivi, mračni svijet stvarnosti pod moćnom rasvjetom umjetničkog doživljaja i udaljuje ga od stvarnosti. (Vidi: Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 137-145) Kritičarka će još jednom potvrditi tu svoju tezu, i to putem analize značenja imena Filipove majke. Prema Melvinger, Kazimiera upućuje na njezino poljsko podrijetlo, a Regina i prezime Valenti na talijansko. Svoje dijete ona naziva Sigismund, što je u vezi s istoimenim poljskim kraljem oženjenim za Talijanku, koja na dvor dovodi talijanske slikare. Tako se otkriva tajna Filipova talijansko-poljskoga podrijetla po majčinoj liniji, ali i po umjetničko-renesansnoj liniji. (Vidi: Isto.) *Dakle, Filipova je majka i majka njegova umjetničkog talenta.* (Isto, str. 140)

⁵⁶⁴ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 15.

⁵⁶⁵ Isto, str. 8.

⁵⁶⁶ Njega pripovjedač opisuje ovako: *Bio je to starinski engleski petorokrlni praravan, s okvirima od crvenog mahagonija, ali mu je svila potpuno sagnjila, pa je netko preko draperije nalijpio stare ocalne otiske i litografije iz ilustriranih listova: engleske kraljeve s Marija-Stuart-okovratnicima, gole ropkinje, sokolare, konjanike, grofove, grofice, lovce, jelene i generale. Crnici i crnačke luke: daleke plohe plitkog mora što se kotrlja preko žala pjenušavim zelenastim talasima, a tu je jarbol, na jarbolu vijori se zastava na vjetru, a Filip ima tropsku bijelu kacigu i hrabro gazi preko zelenog Konga s povorkom robova; prašuma diše i čuju se majmuni kako viču po granama.* (Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 22)

⁵⁶⁷ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 23-24.

početku, i trideset godina goni se za tom životnom neposrednošću, a još je nije stigao.⁵⁶⁸ Tu su već začeti elementi slikarske tehnike čije će ga ostvarenje proganjati tijekom cijelog njegovog rada i života.

Ivan Galeb, kao i Filip Latinovicz, negdje je duboko u sebi opterećen svojim porijeklom, ali u znatno manjoj mjeri. I dok Filipa te sumnje izjedaju i nagrizzaju cjelovitost njegova bića, rastuću njegovu misli, dotle je Galeb, kojemu su usadili klicu sumnje o smrti njegova oca tek konstatira da: *Što li sve malograđanska glad za senzacijama i gusta, paklinasta fantazija pučkih ženica nisu izmaštale i saplele oko te smrti!*⁵⁶⁹ On, dječak u situiranoj i brojnoj obitelji (nježna majka, poduzetan djed i tankočutna, umjetnosti sklona baka, dvije tete usidjelice, dojilja-gorštakinja, stric čijim je *slijepim, duboko čulnim životom* poželio živjeti i on sâm), provodi svoje mirno djetinjstvo iznoseći iz njega kasnije sve svoje umjetničke pobude. Takvo se djetinjstvo, za razliku od rastrzanog i tajnama obremenjenog Filipovog, nameće također kao i Filipovo, kao izvor brojnih senzacija koje svoju materijalizaciju doživljavaju u kasnijem umjetničkom djelovanju junaka. Galeb to stajalište i eksplicira: *Uopće, sve, ama baš sve, iznosimo iz djetinjstva! U starosti se svakim danom sve više o tome uvjeravamo. Sve osnovne ljudske stvari izvlačimo iz djetinjstva. A naročito svu našu prćiju senzibilnoga. Takve stvari većina ljudi po izmaku djetinjstva uopće nije više sposobna da nauči.*⁵⁷⁰ U toj građanskoj obitelji⁵⁷¹ mali je Ivan istraživao potpuno slobodan i dječaćki radoznao pa je dospio do uvijek zaključane sobe, ali i do potkrovlja: *U tom se potkrovlju, na neki način, rodila i moja umjetnost. Među hrpom ostalih isluženih stvari, tu je ležala i jedna stara dječja violina (...) u svome crnom drvenom sandučiću, sličnom djetinjem lijesu. (...) S nekom zabnjom otvorim sandučić i uzmem je među ruke. (...) Ruka mi bojažljivo posegnu, kao da očekuje neko otkrovenje (istaknula S. T.-Š.), i prsti takmuše žice. Zamnije, izbljedio, krhak, njihov davno upokojeni glas, čudan, neponjatan. Zadrhti u zraku, trepereći i premirući, rasprostirući se u sve širim krugovima, udarajući o stijene i odrazujući se od njih razdrobljen i usitnjen. (...) Dugo sam slušao taj glas, koji je postepeno malaksavao, zamirao, blijedio, oklijevao malko na granici čujnog i nečujnog, i nastojao sam da ga slijedim i dalje u nečujnom dijelu njegova života.*

⁵⁶⁸ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 24.

⁵⁶⁹ Isto, str. 16.

⁵⁷⁰ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 58.

⁵⁷¹ I Galeb, kao i Latinovicz ne propušta niti jednu priliku za kritku takvog načina života s posvemašnjim *odsustvom* fantazije pa Ivan kaže: *Tavani građanskih kuća – sabiralište ostataka smrti! (...) Bez te materijalizacije, bez tog trivijalnog ovaploćenja, građaninu osjećaji isklizaju iz prsta, rasplinjavaju se. U tome je njihov idealizam: stvorili su najprije neka bestjelesna božanstva, da bi zatim od njih napravili materijalne fetiše i idole, čitav jedan svijet tabu-predmeta. (...) Ali ta materijalizacija osjećaja građaninu je, eto, nepohodno potrebita: pravi, čistokrvni građanin ne nosi u srcu ništa, ama baš ništa: osjećaj nefiksiran za kakvu fizički premet postaje puka sjena, (...) A tavani – te staretnarnice smrti – pohranitelji su i čuvari takvih materijaliziranih uspomena, hramovi tog pijeteta.* (Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 50-51)

Ne znam pravo reći kakvo sam zadovoljstvo u tome nalazio, ali sam otada često osjetio potrebu da odem u potkrovlje i da izmamim iz violine po koji ton, koji je dugo živio i treperio. Uobražavao sam da jedan jedincati, sam po sebi uvijek jednak i uvijek jednako neosmišljen ton, može da izrazi mnogo toga, svu silu raznovrsnih stvari. Izvabio bih jedan zvuk i podmetao mu najrazličitije sadržaje: i gle – uvijek je odgovaralo! Ton je uvijek govorio ono što sam ja htio, uvijek izražavao ono što sam ja nosio u sebi!⁵⁷² I dok je Filip sliku ženskog akta doveo u vezu s (majčinom) relikvijom, dotle Ivan u očekivanju prvog zvuka violine očekuje otkrovenje. Muzika je tako postala točka sabiranja, ali i stvaranja njegovih raznorodnih dojmova, kao i izvor vrelih djetinjih suza. Uvijek ju je doživljavao kao tužnu i s neiskvarenom je djetinjom neposrednošću prodro u njezinu bit,⁵⁷³ o čemu Galeb svjedoči iz svoje perspektive zrelog čovjeka: *Svaka je muzika tužna! Sami zvukovi po sebi na mene su tako djelovali. (...) I činilo mi se da je živahna, žustra, blještava muzika samo u nekom tobožnjem, konvencionalnom, vanjskom smislu vesela, živa i blještava, ali da je ona, u svojoj intimnijoj biti, uvijek i bezizuzetno tužna. I da to, štoviše, i jest njena prava bit, da u tom i jest prava moć muzike, i njena prava vrijednost.*⁵⁷⁴

Upravo ta preosjetljivost za muziku odredila je njegov životni smjer. Greška koju je njegov djed davno učinio, dovevši u porodicu profinjenu, istančanu ženu sklonu umjetnosti za svoju životnu suputnicu i za majku svoje djece, taj njezin umjetnički gen prevladao je i u Galebova strica, i u samoga Galeba, kao i u njegove tuberkulozne kćeri Maje koja će umrijeti poklonivši svoj mladi život sviranju klavira – greška je napokon uzela svoj danak. Klavir je instrument koji je Ivana uznemiravao još u doba djetinjstva dok je svirala njegova baka: *Svaki njihov ton kao da u sebi nosi prisustvo žice s koje je potekao – uzdrhtala živa koja se pretvorila u zvuk a da pri tom nije prestala biti žica – i ta žica u treptavoj košuljici svoga tona putuje zrakom i uvlači se u uho, kao pletaća igla. Imam slabost za taj žičani zvuk starih klavira, koji emociji oduzima bujnost osjećajnog ekscesa i svaki retorički pedal, podajući i najpatetičnijoj frazi*

⁵⁷² Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 52-53.

⁵⁷³ K. Nemeč u monografiji *Vladan Desnica* kaže da Galeb je glazbenik (violinist), doduše na baš blistave karijere, ali glazba uopće nije zastupljena u njegovim razmišljanjima. (sic), a zatim *Glazba je međutim, (...) ipak, prisutna implicitno u djelu: njezini su elementi bitan činilac kompozicije.* (Nemeč, K.: *Vladan Desnica*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1988, str. 81) Tek će znatno kasnije Branka Brlečić-Vujić cijelu studiju (Vidi: Brlečić-Vujić, B.: *Motiv glazbe u romanu "Proljeća Ivana Galeba"*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 38-43) posvetiti motivu glazbe u tom Desničinu romanu i doći će do zanimljivih zaključaka. Napominjem da kritičarka motri to djelo kao plod kasnog modernizma s pojedinačnim elementima posmodernog pisma. Na temelju takvog metodološkog obrasca u konzistentno postavljenoj studiji, autorica zaključuje da *Usporedbeno vođenje različitih sadržajno-tematskih tijekova koji se međusobno prepleću, kao i prepletanje osnovnoga sadržajnoga tijeka s različitim motrišta, odgovara glazbenoj polifoniji i zvukovnom nijansiranju poetskih iskaza – glazbenika putnika u vremenskom i prostornom tijeku između rođenja i smrti.* (Brlečić-Vujić, B.: *Motiv glazbe u romanu "Proljeća Ivana Galeba"*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 43)

⁵⁷⁴ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 53.

suzdržanu diskretnost i izvjesni prizvuk racionalističke suhoće.⁵⁷⁵ Kasnije će u dijalogu s Ernom iznijeti svoje mišljenje o sviranju na tom instrumentu koje od čovjeka traži ogromnu žrtvu⁵⁷⁶ (a, dodajem, vrlo će često Galeb dovoditi u vezu bilo koji vid umjetničkog rada sa više ili manje svjesnom čovjekovom žrtvom o čemu će još biti riječi) i tvrdit će da svirajući drugi instrument čovjek ne prestaje živjeti, dok je sviranje klavira (...) žrtva za mehanizam, za čekiče. Dabome, pomalo i za prste. Dakle, ipak na neki način, bar indirektno, žrtva za sebe.⁵⁷⁷

Iz djetinjstva je Galeb ponio u svijet i senzaciju poslijepodnevnih nedjeljnih zvukova: Egidijevo sviranje na trombonu te zvonjava crkvenih zvona. I dok je Filip lutao svijetom evocirajući slike sa starinskog paravana, Ivan je s Egidijeva trombona naučio (...) zarana mnoge arije iz starinskog opernog repertoara, nashušao se cantabilâ i alegrâ, molitava i romanca, strettâ i cabalettâ, scena u sudnici i scena u crkvi, trijumfalnih i svadbenih i krunidbenih marševa i pezzi d'assieme, i finalâ i velikih finalâ. A sve je to, prilagođeno Egidijevu trombonu, dobivalo odnekud isti izraz i istu virjednost: što je god izricao, Egidijev je trombon izricao apodiktički ne dopuštajući ni najmanje mjesta sumnji.⁵⁷⁸

Još iz djetinjstva Ivan nosi upečatljive slike o svojim najmilijima koje su nastale i ostale u (ne)sretnom spoju umjetnosti sa životom, spoju umjetničkog motiva sa događajima u stvarnosti kao što su smrt oca⁵⁷⁹ i majke⁵⁸⁰ te majčin portret, što i sam Galeb kometira u romanu: *I, kao što uvijek biva da neka banalna asocijacija nadođe da nam pokvari i na svoj neukusni način uobličí neku našu neposrednu i svježú impresiju, tako mi se i ta slika majke s raspletenom kosom stopila s ilustracijom na naslovnoj stranici onda jako omiljene pjesme "Il pianto della vergine"*.⁵⁸¹

Dječakova hipersenzibilnost utjecala je i na njegovo viđenje stvari oko sebe, pa su nerijetko njegovi doživljaji dani s jakom likovnom dimenzijom o čemu će, onako usput, posvjedočiti i sam Galeb: *I kad mislim na njega (oca, ubacila S. T.-Š.) (a ja uvijek mislim*

⁵⁷⁵ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 135.

⁵⁷⁶ Kaže Galeb: *Koliko samo ljudi žrtvuju za klavir! Dresiraju se od malih nogu, dan na dan, kao u kineskim manulama. Kad bi se pobrojali satovi provedni za klavirom, zacijelo bi se, do zrelih godina nakupilo nekoliko stoljeća... šteta!* (Isto, str. 313)

⁵⁷⁷ Isto, str. 314.

⁵⁷⁸ Isto, str. 62-63.

⁵⁷⁹ Uz očevu je smrt u dječjoj psihi neodvojivo ostao vezan jedan izraz: *I taj "mal del miserere" je jedna od riječi koje su onda u mojoj nutirini odjekivale, a i danas odjekuju, golemim mitskim odjekom. Po jednoj od onih čuvenih djetinjih kontaminacija, još mi je i sada nerazdvojivo s njim vezan Miserere iz Trubadura, te ne mogu ni dan-danas da se sjetim jednoga a da smjesta ne iskrсне i ono drugo: kad god i ma gdje slušao zvuke tog melodramskog Miserere, zvuče mi kao opijelo nad mojim mrtvim ocem zašivenim u kožnatu vreću nad kojom se zaklapaju sutonski vali oceana.* (Isto, str. 16-17)

⁵⁸⁰ Sudbinskog je značenja usklik iz kazališne predstave talijanske družine u svom rodnom gradu: *"Vegliate, arcieri!"... Bдите, o strijelci!... (...) Jasno sam u njemu razabirao tu vrijednost opomene. Upinjao sam se da joj doslutim pravo značenje. Nekoliko mjeseci kasnije umrla mi je majka. Zadugo se nisam mogao oteti osjećaju da je taj poklič bio nedvouman nagovještaj te nesreće.* (Isto, str. 109)

⁵⁸¹ Isto, str. 19.

slikovno), vidim ga o mom lijevom boku...⁵⁸² Do koje mjere takvi estetski podražaji utječu na njegovo psihosomatsko stanje govori ulomak: *Ja nisam trpio tu prostoriju "koja je vidjela nadvojvodu". Njena zidna tapiserija isprepletenih bolesno plavih i zabajonski žutih šara pokretala mi je klicu čisto fizičke mučnine u želucu.*⁵⁸³ S druge će pak strane puno, puno kasnije, u trenucima njegove dokolice sâmo dočaravanje prizora *plafonskih slikarija blagovaonice* donositi ugodnu razbribrigu.

Snaga i moć riječi nametnule su se tom dječaku-umjetniku još u rukama dojilje u najranijem dobu njegova života: *Jednom njezinom riječju, Bučko je bio stvoren. Stajao je tu, pred našim očima, živ i uobličen.*⁵⁸⁴ Bučko⁵⁸⁵ će, taj izmišljeni i izmaštani lik tako postati njegov sudrug za cijeli život. Postat će i njegova vjera, i utočište u teškim životnim trenucima.

U djetinjstvu je, još ponosno držeći svoju majku za ruku i ne sluteći nikavu nesreću, upoznao i umjetnost teatra kada je talijanska kazališna družina, u znak zahvalnosti što su ih pomagali tijekom zime, mjestu odlučila darovati predstavu. I upravo će divovsko stablo, dio kulise za priredbu iz dječakove svijesti iznjedriti misao o moći umjetnosti koju će i kao zreo čovjek tek varirati: *Ona stalna, duboko urezana svjetla i sjene koje je naslikao umjetnikov kist bila su jača od realne svjetlosti i realne sjene, i, u sukobu tih svjetlosti i sjena, dobivao se nesumnjiv utisak da je sunce ono koje udara pogrešne sjene. Eto, tolika je, u svojim krajnjim stepenovima, moć umjetnosti!*⁵⁸⁶ Svijest o načinjenosti umjetničkog djela, o njegovoj artifičijelnosti prisutna je već tada, a njegovo gledište o odnosu umjetnosti i stvarnosti odaje da je njegova hipersenzibilnost prevladala i nametnula se cjelokupnoj ličnosti: *Ponavljam, ja dobro razumijem, predstava nije sušta realnost. No nije ni puka proizvoljnost: ono što se ima da dogodi mora se dogoditi, (...) Tu je to čak strože nego u pravoj stvarnosti. Jer, u životu, glumac, na primjer, može da večera ili da ne večera, (...) A ja sasvim pozdano znam da bi glumac, makar da tri dana nije ništa jeo, radije u stvarnosti ostao bez večere nego da ne večera u predstavi ako namo stoji da mora večerati. (...) U predstavi, dakle, sve biva nužnije i neumitnije nego u pravom životu. Zato predstava, ako je u jednu ruku nešto manje od stvarnosti, u drugu je ruku nešto više od nje. (...) I zato, predstava je ozbiljna, veoma ozbiljna stvar. Na neki način ozbiljnija nego sam život.*⁵⁸⁷ Taj odnos stvarnosti i umjetnosti bit će Galebova tema i u njegovim zrelim umjetničkim

⁵⁸² Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 15.

⁵⁸³ Isto, str. 26.

⁵⁸⁴ Isto, str. 43.

⁵⁸⁵ Galeb precizira njegov izgled: *Vidio sam mu široku, nepravilnu glavu, koju su pravili još širom njegovi prosijedi volupi, smiješni i nedolikujući jednom dječaku; vidio sam njegove okrugle, začuđene oči, njegovu kudravo naježenu kosu, njegov kratki naivni nosić; a pod njim tanka usta nestalna oblika, vječito nemirna, spremna da lakim prelazom prime izraz veselosti ili grimasu plača...* (Isto, str. 43-44)

⁵⁸⁶ Isto, str. 105.

⁵⁸⁷ Isto, str. 108.

godinama, a uvijek će se njegova promišljanja o tom pitanju javljati u koordinatama zadanim još davno, u djetinjstvu.

Ovo prikazivanje dječjih utisaka koje umjetnik nosi sa sobom tijekom cijeloga svog života, ovo pisanje o iskustvima iz djetinjstva koja se kasnije potvrđuju, držim shodnim zaključiti Galebovim eksplicitnim iskazom: *Djetinjstvo je puno beskraj i besmrtnosti kao uvala zapljusnuta vjetrom sa pučine. (...) Tek mnogo kasnije shvatio sam da je to djetinjsko osjećanje – tako puno patnje, i tako blizu ništavilu i neuništivosti – u stvari bilo samo ljeskanje, i migoljenje, i trepenje onog silnog, grdno, neuništivog osjećaja života u meni, i one strahovite, neutažive žudnje za njim. Onog osjećaja života koji me je, makar i nespoznat, neprepoznat, makar i prerušen u svoju suprotnost, u igru potitavanja s ništavilom, u žed samouništenja, kroz čitav život vitlao i pratio.*⁵⁸⁸

U romanima *Povratak Filipa Latinovicza* i *Proljeća Ivana Galeba* glavna su tema pitanja o umjetniku i o umjetnosti. Razmatraju se tako vlastiti stavovi o umjetnosti i nastoje se definirati te se problematiziraju iskušenja i zamke pojedinih estetikā. Nerijetko se teži protumačiti predmet stvaranja, a detaljno se opisuju i tumače postupci jedne umjetničke tehnike ili zakonitosti jednog postupka. Pritom se uvijek prolematizira psihologija stvaranja, pa se u nastoji protumačiti proces samog stvaranja u svim njegovim etapama. Takvo neposredno tumačenje stvaralačkog iskustva redovito je usmjereno k jednom cilju: otkriti smisao stvaranja i djelovanja, pa i postojanja umjetnosti. Umjetnik se prikazuje kao nosilac jednog izvjesnog i za većinu ljudi nerazumljivog iskustva, a u stvaranju njegova lika teži se univerzalnosti. Njegovo je umjetničko izražavanje uvijek autentično, i redovito on govori i/ili djeluje u ime razgolićene subjektivnosti koja je *mjerilo stvari* i kao takva predstavlja temeljnu osobinu njegove ličnosti. Umjetnik je dakle subjektivno autentičan i nepotkupljiv je u svom stvaralačkom uvjerenju. Iz stranice u stranicu, iz narativnog pokreta u novi narativni pokret, čitatelj biva svjestan da se kreće u okvirima svijeta koji je načinjen, koji je artificijelan, koji je djelovanje, demijurški akt. A taj demijurški akt ne zadovoljava se samo tumačenjem života nego i samo zahtijeva i njegovo življenje. Tako u *Povratku Filipa Latinovicza* junak nije samo komentator postojeće umjetnine, nego je on sâm svojom strukturom umjetnost sâma i pritom je predočena aporijama egzistencijalne analize i stvaralačke autorefleksije. I Ivan Galeb se kreće svojim literarnim univerzumom na gotovo jednak način. Zato su ti romani, pored svih svojih različitosti, ujedno i slični: oba predstavljaju literarni pokušaj ostvarivanja egzistencijalne (auto)biografije stvaraoca. U tom nastojanju čovjeka – pisca da shvati i obuhvati život jednog stvaraoca (bilo slikara, bilo glazbenika) on je nužno upućen na njegovo umjetničko djelo. Zato će Galeb i reći: *U stvarima je jedna luda zbrka*

⁵⁸⁸ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 47.

i jedna mudra harmonija; jedan pijani besporedak i jedan dublji smisao. Kome je dano da to spozna, dobro je proživio svoj vijek. Taj je obišao čitav svoj krug.⁵⁸⁹

U daljnjem ću se izlaganju u ovoj disertaciji baviti upravo načinima na koje Filip i Ivan obilaze svoj krug. U oba su romana itekako brojne dionice u kojima se raspravlja o umjetnosti i umjetniku, te o njihovu položaju u stvarnome svijetu i predstavljene su u nekoliko vidova. Tako nerijetko pripovjedač iz svoje perspektive objašnjava junakov doživljaj umjetnosti i umjetničkog stvaranja. U njima se nastoje definirati stavovi o umjetniku i umjetnosti, o vlastitoj poetici putem iskaza, najčešće u unutarnjem monologu koje odražavaju Filipovu ili Ivanovu svijest. Problemi stvaranja i stvaratelja komentiraju se i u dijalozima: Filip svoje slikarske zamisli dijeli s Bobočkom (gotovo da u tim dionicama možemo govoriti o monolozima) ili žustro pak diskutira o svrsi umjetnosti s Kyrialesom; Ivan će u raspravama s ostalim likovima u romanu fra Anđelom, prijateljima Matom i Glavonjom, Ernom, liječnikom i pripovjedačem Athanatika pretresati brojna pitanja o umjetnosti. I dok u asocijativno-monološkom romanu *Povratak Filipa Latinovicza* ne nailazimo na pripovjedačevo obraćanje čitatelju i na komentiranje vlastita uratka, u *Proljećima Ivana Galeba* to je vrlo čest postupak. Krležin će pripovjedač u narativni tekst ubacivati ulomke iz novina pri izgradnji likova (naprimjer, u portretiranju plemenitog Liepacha i Baloczanskog), ali će u tekstu fingirati i sve stavke računa iz drogerije. Vrlo često će upotrebljavati bilješke u kojima se donose prijevodi cijelih rečenica ili nekih njihovih dijelova s njemačkog jezika. U Desničinom pak romanu čitam i dvije *samostalne* priče koje su umetnute u narativno tkivo, pa kao i brojni drugi segmenti nude ključeve za razumijevanje cjeline.

Filipov je povratak u zavičaj potaknut emocionalnom krizom koja razdiire njegovu ličnost: i nakon toliko godina istim, ako ne i jačim intenzitetom njega muči pitanje osobnog identiteta (*taj Filipov tajanstveni otac stajao je nad njegovim djetinjstvom kao sjena, pred kojom je on godinama strepio.*)⁵⁹⁰, pa mu sve te tajne oko majke i oca, ti nemiri, ta prenapregnutost živaca onemogućavaju cjelovito poimanje stvarnosti oko sebe.⁵⁹¹ U takvom stanju ne može on samoga sebe ostvariti niti na slikarskom platnu: (...) *Filip se gubio u detaljima, te nikako nije mogao da tim detaljima oko sebe udahne neki dublji smisao. (...) Već dulje vremena primjećivao je Filip, kako se sve stvari i dojmovi pod njegovim pogledom raspadaju u detalje; samo za najrastvorenijih ratnih dana kada je sve bilo u raspadanju i kada se nije ništa drugo osjećalo nego prenamogilavanje stvari u slijepim količinama (...), samo za onih najmračnijih i*

⁵⁸⁹ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 369.

⁵⁹⁰ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 19.

⁵⁹¹ U kompoziciji romana, ističe Jasna Melvinger otkriće istine o majci završava ekspoziciju, dok će otkriće istine o ocu biti groteskni element na završnim stranicama romana. (Vidi: Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 125-145)

najosamljenijih dana događalo se Filipu da se nije snalazio u zbivanju, gubeći pregled nad svojim vlastitim trajanjem.⁵⁹² Zato će mu i temelj njegova načina izražavanja izmaći kontroli: Boje, na primjer, to živo vrelo njegovih najtoplijih emocija, počele su u njegovu oku sivjeti: dok bi se boje prije javljale Filipu snažno, kao mlazovi vodopada, ili kao udari pojedinih glazbala, sada, u posljednje vrijeme, ta je životna snaga pojedinih boja polagano vemula (...).⁵⁹³

Upotrebljavajući formu unutarnjeg monologa, autor opisuje kako Filip sanja o svom posljednjem kolorističkom doživljaju prije godinu i pol u južnom jednom malenom baroknom gradu, kad je bila tiha, zlatna jesen⁵⁹⁴ i razotkriva nijanse procesa nastanka pojedine slike: U očekivanju te svoje nove slike, toga svog egzaltiranog polaska u nove prostore i okvire novih izražajnih mogućnosti, čitava ona jesen prošla mu je sretno i blago (...) sve je to izgledalo već kao "s onu stranu realizacije"! (...) sve je to izgledalo tako blistavo, tako zrelo, tako konačno svladano, da se Filip osjećao mnogo bliže maglama, ribama, bregovima i crvenim jabukama po voćnjacima, nego bilo čemu ljudskom u sebi i oko sebe. Odonda je prošlo već mnogo vremena, a on nije naslikao ništa; (...)⁵⁹⁵

Filip je umjetnik koji iz stvarnosti crpi poticaje za svoja djela, analizira ih i tumači vlastito nagnuće za njihovu umjetničku realizaciju: (...) zapravo (bi) sve to gibanje trebalo zaustaviti na jednom platnu i naslikati. I kopita na asfaltu, i škripu teretnih osovinu pod težinom točkova, i grmljavinu metala na granitu i šinama, kako bi sve to stvarno i istinito trebalo nekako zaustaviti u gibanju, fiksirati u nekoj višoj objektivaciji.⁵⁹⁶ Bolno je njegovo osjećanje nemoći spram svih tih količina detalja koji preplavljaju i nadvladavaju njegovu umjetničku snagu.⁵⁹⁷ Misli mu teku dalje: "Jer: kako bi bilo moguće da se svi ti razliveni mirisi pilovine, benzina, ulja, praha, dima, bagoša, glicerina i pemumatika naslikaju u onom žamoru i kašljanju, u onim trenutačnim neshvatljivim polutišinama, kad se ne čuje ni zvuk gumene trube ni zvono tramvajskog gonga." Pretjerano jaka akustična razdraženost smetala je Filipa u posljednje vrijeme; on se već dugo borio s tim pitanjem, kako da izluči čitave komplekse zvučnih dojmova iz svojih slikaraskih zamisli. Ti akustični motivi sve su ga jače smetali u njegovim koncepcijama i njemu je izgledalo, da bi mogao ponovno da slika samo da je gluh! Preko njegove slike, koju bi

⁵⁹² Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 25.

⁵⁹³ Isto, str. 26.

⁵⁹⁴ Isto, str. 27.

⁵⁹⁵ Isto, str. 27-28.

⁵⁹⁶ Isto, str. 29.

⁵⁹⁷ U romanu *Povratak Filipa Latinovicza* isprepleću se dvije protuslovne težnje: zvuk i slika, pa D. Cvitan u *Mitskoj interpretaciji romana Povratak Filipa Latinovicza* kaže (...) da cijelo Krležino djelo stoji u znaku borbe između zvuka – komunikativnog organa i slike – čistog značenja, između zahtjeva prozne i zahtjeva pjesničke vizije svijeta. (Cvitan, D.: *Mitska interpretacija romana "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Ironični narcis (eseji i kritike)*, MH, Zagreb, 1971, str. 132) I kao što, u kritičkom sustavu N. Fryea, u prirodi jezgru života" čini ponavljanje istih događaja, tako i u ovoj prozi jezgru ritma (*metafizička struktura života*) čini ponavljanje istih zvukova. Dakle, mitska imaginacija ga izražava kroz ritual, koji je ljudska sinkronizacija ponavljanja događaja u prirodi.

od vremena na vrijeme ugledao, prelio bi se obično koji akustični efekt i u taj tren u njegovoj glavi nestalo bi slikarskog spoja; njega bi taj novi zvuk zanio u nove asocijacije, i on se gubio u jalovom kruženju nad slikama kao ptica grabilica, kad joj se sakrio plijen i nestao iz vidokruga.⁵⁹⁸ Tumači se kako je posljedica tog osjećaja: *Sjediti tako nepomično već godinama po kavanskim izlozima, gristi svoj nokat na lijevom kažiprstu i razbijati sebi glavu nad osnovnim pitanjem: treba li uopće slikati, a ako bezuvjetno treba, onda kako?*⁵⁹⁹ te razlaže svoju osnovnu misao: *Čemu bi ovim ljudima bile potrebne slike? (...) Bijedu svoju nose sa sobom ta ljudožderska, gruba i žilava lica, a slikarstvo im nije nikakvo pitanje, nego njihova bijeda. Miču se ljudi kao voštane lutke, grebu se po zatijku, (...) a u svemu tome je slikarstvo uglavnom nepoznata i suvišna stvar! (...) U svakom ljudskom oku ima tuge, (...) kretnje su ljudske hijenske i ranjave (...) a u kavezima je slikarstvo potpuno nepotrebno. Kako bi čovjek mogao da zaustavi ove ljudske bujice po ulicama i da im progovori o životu na slikarski način.*⁶⁰⁰ Zanimljivo je da pripovjedač odmah koristi priliku upozoriti da je Filip svjestan svog *neslikarskog gledanja*, ali se ne može oduprijeti tom procesu zastranjivanja koje sve snažnije izvire iz njega i nezaustavljivo ga vuče u bezdan.

Slikar fauvist - za kojega su ljudi oni koji su izmislili laži, (...) *ali pojma zapravo nemaju što je to životna stvarnost i kako bi trebalo živjeti?*⁶⁰¹ - eksplicitano je u unutarnjem monologu iznio svoje stajalište o prigodničarskoj umjetnosti: (...) *suvišnost (se) svake prigodničarske umjetnosti, a naročito kiparstva, vidi osobito dobro po provincijalnim šetalištima, gdje stoje postolja raznih oborenih spomenika, podignutih u čast tome tako glasnom vremenu, a danas je skinuto sa njih sve što je bilo oko njih prividno veliko, i tako su ostali još samo mali i slabi kipovi (više oprani mokrom kiparskom spužvom nego izvajani rukom), zapravo obična cehovska prevara i loša roba!*⁶⁰² Sukladno iznensenim mislima i sama molba njegove majke da naslika njezin portret⁶⁰³ za njega je dodatna neugoda. Jer u djetinjstvu već doživljen njezin portret⁶⁰⁴ (ali

⁵⁹⁸ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 29-30.

⁵⁹⁹ Isto, str. 30.

⁶⁰⁰ Isto, str. 30-31.

⁶⁰¹ Isto, str. 36.

⁶⁰² Isto, str. 42.

⁶⁰³ Pripovjedač kaže (...) *da je ona (majka, ubacila S. T.-Š.) svima najavila, kada se njezin sin vrati iz inostranstva, kako će naslikati njen portret, kako je to prirodno da sin slika svoju rođenu majku ("ako već ne iz umjetničkih, a ono bar iz obiteljskih razloga – sebi na uspomenu")*, da njoj to ne smije odbiti, i tako je konačno razapeo svoje platno i otvorio paletu. Mučenje je počelo. (Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 76)

⁶⁰⁴ Filipova je opsesija vidjeti majčino pravo lice: u romanu se to naglašava i putem kontrastiranja dva vremenska plana: retrospekcije i pripovijedanja aktualnih zbivanja. Lik majke Jasna Melvinger tumači putem opreke boja u koje se ona odijeva: u djetinjstvu je uvijek u crnini i pretjerano mazohistički je pobožna, a sada, u Kostanjevcu uvijek je dobro raspoložena, razgovorljiva, popustljiva, u bijelo obučena starica pred udajom. Majka maskom skriva svoju prirodu, te joj upravo odgovara konvencionalni stereotip. (Vidi: Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 125-145)

i potisnut), sada se nesputano *izlijeva* na slikarsko platno, izlazi na svjetlo dana. Majka je preneražena, zgranuta, ogorčena. I ponovno umjetničko djelo još više produbljuje jaz između umjetnika i njegove okoline. Lapidarno će Filip izreći svoj umjetnički kredo: *Jedina stvaralačka stvarnost jesu isključivo prvotna oskvrnuća naših sjetila: čovjek vidi samo onda kad je nešto ugledao. Slikanje nije i ne bi trebalo da bude ništa drugo, nego vidovito otvaranje prostora pred nama, jer ako to nije, nema zapravo smisla. To je inače lijepljenje i priljepljivanje poznatih već i naslikanih slika: kvantitativno umnožavanje već viđenog! (...) To priljepljivanje i razređivanje, to su slikarski smjerovi, pravci, škole, a što se to sve njega tiče, kada on ne će da pripada ni jednom slikarskom smjeru, ni pravcu, ni školi.*⁶⁰⁵

Filipove opsesije još iz nemirnih djetinjih dana, slike ženskoga akta i ustalasal trbusi engleskih konja, pa i ženski ponovno se vraćaju, ali u novoj slikarskoj kompoziciji kada u vožnji Joža Podravac izgovori: *Frajle!*⁶⁰⁶ U njemu se budi sjećanje na boravak u toj kući, u tom *vlažnom kiselkastom slapu mirisa* i potpuno se jasno sjeća žene raskrivena trbuha.⁶⁰⁷ To ga potiče na razmišljanje o mogućnosti slikarskog rješenja tog motiva, pri čemu je očigledna njegova težnja za ostvarivanjem sinestezijske⁶⁰⁸ u djelu: *Crno-bijelo? Preslabo. Prejednostrano. Kod onog davnog događaja bila je glavna rasvjeta onog nečeg gnjilog, prijesnog, naduvenog, ogromnog, onog tajanstvenog nečeg ženskog, (...) Taj trbuh trebalo bi da se prelije preko platna u sasvim gnjilom, žitkom stanju, kao prezreo camembert, (...) taj trbuh treba da bude umoran, ogroman trbuh jedne stare, izmučene roditelje, ozbiljne, žalosne, ispijene žene, koja je prestala biti kaptolskom frajлом, već simbol (istaknula S. T.-Š.), formula stanja, u kojem živi suvremena žena, sakrivena kao dječjački sanktuarij, a popljuvana kao pljuvačnica, koja se gadi i jednom Joži Podravcu. (...) Trbuh ženski bila bi tema, ali tema potpuno otvorena, opasna: tema ženske golotinje, što bi je jedamput trebalo fiksirati bestidno istinito, s najčulnijim zanosima, s naročito neprikrivenim potcrtavanjem tjelesnog. Jedno bijelo golo tijelo trebalo bi naslikati, morbidno, suludo, perverzno, kao torzo zamočen u rasvjetu straha, nemira, groznice, malodobne strave,*

⁶⁰⁵ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 52.

⁶⁰⁶ Isto, str. 45.

⁶⁰⁷ Tu, obasjana snopom svjetlosti, što je padala kroz maleni kolut na prozorskoj ploči, ležala je žena, a trbuh joj je bio raskriven, ogroman i sasvim bijel kao svježi hljeb, kada leži na pekarskoj lopati. Samo to, da je taj trbuh ogroman, naduven, mekan i nagnjio kao kvasac pod prstom, da ima pupak, kao prijesan hljeb na pekarskoj lopati, to je bila jedina slika, što mu je ostala u pameti sasvim živo i neizbrisivo. (Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 47)

⁶⁰⁸ Na taj je motiv Filipova sinestetičkog doživljaja ženskog trbuha (*boje, mirisi, šumovi, vonj*) u *Imaginacije Filipa Latinovicza* već upozorio Viktor Žmegač: *Filipa ne zanimaju multimedijalne senzacije po sebi, zaokuplja ga jedino potreba da umjetnošću izrazi svo bogatstvo čulnosti koje dospijeva u svijest senzibilna čovjeka.* (Žmegač, V.: *Imaginacije Filipa Latinovicza*, u: *Krležini europski obzori. Djelo u kompatitivnom kontekstu.*, Znanje, Zagreb, 1986, str. 107) U opisu će slikarskoga stvaralačkog čina, pri kojem nastaje slika gluhonijemog djeteta koje vrišti, kritičar označiti klimaks jer je u toj slici Filip ostvario svoje umjetničke težnje (*slika kao vrst likovne signature ekspresionističke poetike*). (Isto, str. 110) Ta nemogućnost postizanja sinteze osjeta likovnim sredstvima, tj. sinestezijske, prisutna je i u junakovu objašnjavanju Bobočki svoje namjere da naslika Krista.

mine, smrada, bordelskog vonja kiselih perina, šnelzidera i prljavih šalica, na kojima se razmočila zemlja, a jedna zelena neugodna muha zuji u tmimi i bije krilima o ogledalo.⁶⁰⁹ No taj je trbuh za njega izvor brojnih djetinjih patnji, pa slika mora i to odražavati: *I zato: pitanje toga golog trbuha treba osloboditi njegova ličnog psihološkog balasta akustične i mirisne naravi. Taj trbuh treba intonirati kraftebingovski kriminalno: mora se osjetiti, kako je pod tim golim trbuhom ostala oskrvnuta i zaklana jedna dječja duša!*⁶¹⁰ Vidljivo je u ovom razmišljanju o slikarskoj kompoziciji kako jedan konkretan čulni doživljaj iz djetinjstva, umjetnik želi podići na razinu univerzalnosti, o čemu će protagonist i eksplicitno progovoriti: (...) *a on, Filip, rješava stvari na simboličan način: igrajući se obojadaranim plohama kao formulama, rješavajući zapravo probleme jedne apstraktne, potpuno imaginarne aritmetike.*⁶¹¹ U daljnjem razmišljanju o toj temi pripovjedač objašnjava sam proces nastajanja slike: svu tu muku koja sputava stvaratelja, te u formi unutarnjeg monologa sam slikar nudi ključ za razumijevanje svoje poetike: *Filip je osjećao kako se u njemu šire krugovi asocijacija: te asocijacije rastu do oluje, (...) koja obično svojim intenzitetom uništava sve njegove stvaralačke klice u zametku: "kada je taj govor na platnu suviše vezan o jednostranost slikarskog sredstva! Slikati zvukove i mirise je nemoguće, a slike su nezamislive u svojoj savršenoj realizaciji bez zvukova i bez mirisa. (...) onaj bordelski clair-obscur treba da se ispuni treperenjem jednoga glasa, slavnog sifiltnog, promuklog alta, koji se koluta kroz dušnik kao stari piskut razbijene svirale (...)"*⁶¹² Nudi se i konačno rješenje, koje će doduše ostati bez realizacije: *I zato: pitanje toga golog trbuha treba osloboditi njegova ličnog psihološkog balasta akustične i mirisne naravi. Taj trbuh treba intonirati kraftebingovski kriminalno: mora se osjetiti, kako je pod tim golim trbuhom ostala oskrvnuta i zaklana jedna dječja duša!*⁶¹³ Filipa – slikara, koji želi "misliti u slikama i opajati se mnogolikom izmjenjivošću slika" proganja misao: *Da životne pojave leže i da se odvijaju jedna pokraj druge istodobno: kao neka vrsta paklenog simultanizma na priviđenjima Hieronymusa Boscha ili Brueghela: jedno u drugom, jedno pokraj drugog, jedno nad drugim, u metežu, u bunilu, u nemiru, koji traju od početka,*⁶¹⁴ pa će simultanizam,⁶¹⁵ taj paralelizam zbivanja dočarati brojnim slikama koje mu se

⁶⁰⁹ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 47-48.

⁶¹⁰ Isto, str. 52.

⁶¹¹ Isto, str. 53.

⁶¹² Isto, str. 48.

⁶¹³ Isto, str. 52.

⁶¹⁴ Isto, str. 56.

⁶¹⁵ I K. Nemeč u *Povijesti hrvatskog romana III*, također, tvrdi da se ideja simultanizma u romanu javlja kao provodni motiv, umjetnička i estetska signatura Filipova doživljaja svijeta i stalni umjetnički izazov: želi on dočarati kaotičnost i neuhvatljivost životnih manifestacija. (Vidi: Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003)

javlja pri tom putovanju. Po dolasku u Kostanjevac shvaća da čovjek slika tu, to je bespredmetno. Kome? Zašto? Fauvizam je ovdje čisti besmisao!⁶¹⁶

Prilikom Filipova posjeta Liepachu s ciljem da mu procijeni vrijednost jednog njegovog platna, domaćin mu priča svoju povijest i tu pripovjedač-demijurg koristi priliku da u narativno tkivo romana umetne drugi tekst i pritom ga izdvaja kurzivom: *Sjedi gospodin Liepach-Kostanjevečki nad svojom baršunastom kutijom i prebire po dragim i skupocjenim relikvijama. Broj "Narodnih novina" s njegovim promaknućem na županijskog perovođu višeg plaćevnog stupnja: Ban Kraljevinah Hrvatske, Slavaonije i Dalmacije obnašao je imenovati doktora Silvija Liepach-Kostanjevečkog županijskim perovođom.*⁶¹⁷ Dokazujući taj uspjeh i vrhunac u njegovoj karijeri, pripovjedač u tekstu romana navodi i cijeli odulji članak koji su donijele Narodne novine pod nazivom *Karijera doktora Silvija plemenitog Liepach-Kostanjevečkog* također grafički izdvojenog, koji zbog njegove duljine ovom prilikom ne donosimo u cijelosti. Zanimljivo je da pripovjedač daje sebi pravo da u okvirima tog napisa iznese i svoju primjedbu što u tekstu citiranog članka iz *Narodnih novina* izdvaja zagradama: (...) *Kao narodom izabrani narodni zastupnik (izabran jednoglasno od sedamnaest izbornika, opaska pisca), pridružio se naravno Narodnoj stranci, gdje je (...)*⁶¹⁸ Upravo je ta primjedba, koja samo naglašava veličinu njegova uspjeha i snagu njegova položaja u društvu, izrazito ironična kao što su ironično naznačene i u tekst ukomponirane, kruzivom istaknute, veleposednikove *ustavnoučenjačke* ideje.⁶¹⁹ Na isti će način u tekst biti umetnut i ulomak pisan velikim slovima na latinskom jeziku - čiji je prijevod naveden u bilješci - s naslovne stranice požunskog vijesnika koji svjedoči da su Liepachovi *dignuti na čast plemstva godine osamsto i osamnaeste.*⁶²⁰

Pri kraju romana pripovjedač će u tekst unijeti i vijest o brodolomniku Baločanskom (također u kurzivu) koji u stravičnoj sceni bluda (Bobočka i Baločanski u klupku na krevetu), gdje je *naloženo u ovoj prizemnoj izbi kao u paklu* mirno čita novine: "Sasvim na dnu kolone među domaćim vijestima bila su potcrtana crvenom olovkom ova četiri retka:

*Sinoć je na nalog državnog odvjetništva uhapšen u svome stanu poznati odvjetnik doktor Vladimir plemeniti Ballocsanszky i stavljen u pritovor u uzama Sudbenog stola, na temelju tužbe nekih ovdašnjih novčanih zavoda, koje je doktor B. zastupao kao pravni zastupnik. Istraga je u toku.*⁶²¹

⁶¹⁶ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 67.

⁶¹⁷ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 82.

⁶¹⁸ Isto, str. 83.

⁶¹⁹ Vidi: Isto, str. 84.

⁶²⁰ Vidi: Isto, str. 91-92.

⁶²¹ Isto, str. 203.

Na samom će kraju romana također autoreferencijalni moment pridonijeti da protagonist shvati što se dogodilo. Naime pripovjedač u kurzivu donosi sve stavke s računa iz jedne drogerije, fingira unutar narativnog tkiva romana, dakle, originalan izgled tog računa. Na toj je cedulji, čiji je sadržaj razgolićen pred čitateljem u svom autentičnom (?!) obliku, krvavi otisak. Na taj način umetnuti dijelovi funkcioniraju u ovom romanesknom tkivu.

Ljeto je i u Kostanjevcu nakon dugo vremena Filip osjeća promjenu: *Tako opsjednut tim paklenim priviđenje, Filip je došao kući, uzeo platno i naslikao to dijete kako urla na podnevnom suncu pred jednim bijelim zidom. Glas toga gluhošnjemoga djeteta mumljao je nad njegovim platnom kao napuklo zvono, no upravo to prljavo, zgrčeno, kretensko tijelo obasjano suncem, taj stravični grč pred nečim tamnim i gluhošnjemim u nama samima i oko nas, to treperenje crvenih glasiljki u grlu gluhošnjemoga djeteta, to je bacio na platno s takvom neposrednošću izražaja, da se poslije i sam prepao demonske snage svoga vlastitog poteza. (...) Nije ni ručao slikajući sve do bijele kave i, stojeći sada na mjesecini, u prostoru, među zvijezdama, noćnim pticama i treperećim krošnjama, njega podilaze trnci od uzbuđenja: iz njegovih tuba još teku boje, u njegovim živcima još ima snage i u krvi zanosa! Živi i osjeća, kako je dobro biti živ.*⁶²² I dok su mu ti zvučni efekti po povratku u domovinu smetali u nastajanju slikarskog platna, sada će baš slika gluhošnjemoga djeteta kojom se razliježe njegov stravičan i potresan *krik* označiti njegovo slikarsko uskrsnuće.

Dakle Filip se oporavlja: vraćaju mu se emocije, a nakon spašavanja bika iz Hitrečeve štale, kada je i on prvi puta osjetio svoju *ukorijenjenost*, svoju *podlogu*, on shvaća i vidi: *ako (uopće) ima nečeg jasnog u tome zbivanju, to su slikarske emocije. Formalno svladavanje materije u emotivnim prijenosima i ništa drugo!*⁶²³ pa to njegovo stanje pripovjedač opisuje ovako: (...) *i osjeća u sebi prelijevanje tih životnih odraza, živo i zanosno. Kruže slike oko njega kao ptice i oko njegova pogrebnog rasploženja i unutarnjih potištenosti, i oko vinograda i oranica, i šumskih parcela što gasnu u teškom, baršunastom zelenilu starinskog damasta i nestaju u smeđim tkaninama daljine.*⁶²⁴ No (...) *sve je to bilo previranje slikovitosti, a kroz sve to kao kroz zlatno-srebrnu koprenu osjećala su se dva plava uznemirena ženska oka. Ženu je njušio za svega toga nemira Filip, svim svojim čulima osjećajući, kako to preobilje emocija u njemu budi žena, svojim nervoznim prstima, lomnim stastom i čudnim, neshvatljivim pogledom.*⁶²⁵

Zaustavimo se na tren, dozvolimo digresiju. Naime u poznatoj epizodi o požaru u Kostanjevcu i spašavanju Hitrečeva bika iz zapaljene staje, Krleža zapravo daje Filipov doživljaj

⁶²² Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 97-98.

⁶²³ Isto, str. 100.

⁶²⁴ Isto, str. 100.

⁶²⁵ Isto, str. 101.

pakla iz sna kao u ogledalu odslikan i na razini zbiljskoga događanja radnje romana.⁶²⁶ Već sam upozorila kakve se mijene događaju u psihičkom svijetu Filipa nakon sna, nakon spašavanja bika. U tom odslikavanju sna u zbilji i zbilje u snu vidi se na koji način sâm Krležin tekst govori o sebi, tj. kako tekst upozorava na svoju napravljenost. Tekst epizodom ispričanom u samome sebi tumači svoje značenje. Očigledno je da smo na terenu autoreferencijalnosti u narativnom tkivu romana.

Žena, kojom je Filip opsjednut već u djetinjstvu, koja je za njega oličenje tajnovitosti i mističnosti, koja razara njegove živce bacajući ga iz jednog ekstatičnog raspoloženja na samo dno ljudske patnje i trpljenja, sada se pojavljuje i u Kostanjevcu.⁶²⁷ *Ta gospođa Ksenija, sa svojom prosjedom kosom, promuklim altom i svijetlim, djevojačkim, vedrim akvamarinskim očima, bila je glavni razlog da Filip nije krenuo iz Kostanjevca još odmah u početku. On je o toj ženi čuo od sviju Kostanječana toliko zla i skandala (...), da ga je ta tajanstvena, uvijek u crno obučena kasirica počela zanimati. Upoznavši je, njemu je prijalo dolaziti u "Krunu", razgovarati s njom o najobičnijim svakodnevnostima i disati u njenoj blizini. Njen blagi akvamarinski pogled unosio je u njega neki naročiti mir, tako da mu je sjedenje u "Kruni", prvi stol uz kasu, s Daily Mailom i cigaretom, postalo svakodnevnom potrebom.*⁶²⁸ Ona je postala izvor smirenja njegovih prenapregnutih živaca, njezina prisutnost vraća u njemu umjetničku snagu.⁶²⁹ *Svi su ti ljudi pred njim izgledali kao namazane mesnate lutke, samo su njene oči imale*

⁶²⁶ Jasna Melvinger u napisu *San i čin Filipa Latinovicza ili kako spasiti Europina bika* tu epizodu tumači ovako: *Riječ je o tipično krležijanskom imaginativnom toposu s višestruko sinkretiziranim antitezama koje sažimaju pitanja o čovjeku i svijetu i u svijetu umjetnosti, o odnosu destrukcije i kreacije, (...) o riječi i činu.* (Melvinger, J.: *San i čin Filipa Latinovicza ili kako spasiti europina Bika*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupičeva, Zagreb, 2003, str. 147) Na taj način svi bitni odnosi koji postoje u snu dobivaju nova značenja, pa se i taj san nudi kao još jedan ključ za razumijevanje smisla ovoga romana. Isti epifanijski trenutak Filip, dakle, doživljava i u snu i u zbilji, tvrdi kritičarka. Razlika je samo u tome što se san tiče Filipova intimna bića i prekida se buđenjem u trenutku kada je naznačena mogućnost ostvarivanja ideala, a u zbilji se Filip osjeća društvenim bićem i kao takav djeluje i ostvaruje se. Ona navodi da se odslikavanjem sna u zbilji i zbilje u snu glavnog junaka uspostavlja cijeli splet paradigmatičkih značenja koje čine sljedeće opreke: san/zbilja, nesvjesno/svjesno, pakao/svijet, odudeno/bliskost, suršeni ideali/smisao, individualno/kolektivno, riječ/čin, žena/inspiracija, destrukcija/stvaralaštvo, umjetnost/društvena akcija, majka/zavičaj, bik/narod. (Vidi: Isto, str. 147-152)

⁶²⁷ Biti u članku *Krleža i evropski roman* uočava da pripovjedač kada uvodi lik Bobočke u dijegetski prostor izvještava o njezinoj prošlosti u vanjski fokaliziranoj naraciji sa samo povremenim unutarnjim fokalizacijama i dramaturgijama, da bi već u sljedećem poglavlju segmentirao istu analepsu odlomcima pripovijedane Bobočkine percepcije. Takav je narativni postupak, tvrdi Biti prisutan i u uvođenju Baločanskoga. Kyriales se, za razliku od njih, nakon kratkog iznošenja osobnih podataka odmah dovodi u odnos prema Filipu pri čemu se odrednice njegova lika izgrađuju samo posredovano, tj. preko učinka što ih on stvara u Filipovoj svijesti. (Vidi: Biti, V.: *Krleža i evropski roman*, "Književna smotra", XVI/ 1984, 54-55, str. 75-76)

⁶²⁸ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 107.

⁶²⁹ O važnosti uloge Bobočke u umjetničkim previranjima koja su se zahuktala u Filipa u Kostanjevcu i o vezi tih impulsa s junakovim doživljajem slike kao relikvije u djetinjstvu svjedoči na neposredan način i iskaz kritičarke Danijele Bačić-Karković iznesen u potpuno drugačijem kontekstu (promatra se *kriza obitelji* u tom romanu), ali indikativan i za ovu analizu: *Bobočka je leitmotivska ikona (istaknula D. B.-K.) žudene žene, stradalnice kojoj, jer je jedinstvena po svojim etičkim i osjećajnim visinama, kako bi Krleža kazao, pripovjedač namjenjuje kobni i irragični završetak.* (Bačić-Karković, D.: *O ranim Krležinim romanima II (Vražji otok (1923), Povratak Filipa Latinovicza (1932), Na rubu pameti (1938))*, "Fluminensia", XV/2003, 1, 75)

bistar sjaj akvamarina, a trepavice su joj bile tako bujne, tako crne, tako metličaste, te je Filipu izgledalo, kao da su umjetne. Te su se čađave, masne trepavice rastvarale, a iza njih je prosjajivalo plavetnilo, kao da tamo negdje duboko sviće, a sve ostale oči oko te žene bile su mrenave, slijepe, kako kokoške.⁶³⁰ Bobočkina je uloga u njegovu oporavku ogromna: (...) Misli Filip: "Ova žena u crnini, na primjer, sa svojom prosjedom kosom i akvamrinskim očima, nije lutka! Ona je sigurno jedan živ i krvav čovjek!"⁶³¹ Ona mu istovremeno nudi i izlazak iz panonskih magli, ali ga opaja i njezina tjelesna tajna: *Bobočkino tijelo, posuda puna dubokih i mutnih strasti, bilo je androgino, čisto tijelo jedne djevojčice, (...) nagnjila, njeni mirisi gnjilog i mokrog sijena, njene opijumom poštropljene cigarete, njen gustim dimom omotan napukli alt, sve se to pušilo (...), kao najtajanstveniji tamjan. (...) Ta bujna krv, ljubučasta kao tinta, kojom je pisala svoja fatalna pisma, taj njen čudesni temperament i nemir mesa, sve to bijaše slika uokvirena okvirima od nepatvorenog zlata.*⁶³² O položaju umjetnosti u životima drugih ljudi svjedoči i ovaj Filipov iskaz *Čovjek živi u svojim vlastitim zatvorenim svjetovima, ima svoje vlastite ljepote, svoja vlastita živčana razdraženja, intenzivna, a često neobično zanosna (i iskreno lijepa), ali tu ljepotu, tu istinitost svog vlastitog (estetskog) zanosu predati drugima, to je teško, a često i neizvedivo, Upravo: nemoguće!*⁶³³ Komunikacija s vanjskim svijetom je onemogućena upravo zbog temeljnih načela po kojima funkcioniraju stvaraoci. Umjetnik je neshvaćen, otuđen, osamljen: *A kada je upoznao Kseniju, ona – kao ni jedna od tolikih žena dosada – znala je, da su upravo ti najprolazniji, najneznataniji, najtrepeljiviji, prividno sasvim sitni unutarnji doživljaji jedina vrijedna pojava u životu! Ona je to znala prodorno, iskreno, nepatvoreno, neposredno da osjeti, i baš to susosjećanje s njegovim vlastitim razdraženim, nervoznim stanjima, to je bilo ono, što ga je k toj ženi tako intenzivno privuklo. Sama ranjava, izubijana, nagnjila i krastava iznutra, ona je osjećala, kakva se katarza skriva u ljepotama, i ona je s njegovim ljepotama poživjela neobično jako i predano, od prvog dana.*⁶³⁴ Zato će jedino s njom, sve do pojave Kyrialesa, moći razgovarati o umjetnosti, jedino će njoj moći povjeriti svoje najintimnije slikarske strahove, njoj će iskazati sve svoje umjetničke težnje, razlagat će joj svoju teoriju o tzv. grotesknom simultanitету u slikarstvu. U ekstazi će olujne Rokove noći zaneseni

⁶³⁰ Slično kaže i Jasna Melvinger. U odnosu prema Filipu, Bobočka je istovremeno i blagotvorna inspiracija i stvaralačka snaga - ono pozitivno u *idu*, ali je i njegova mučiteljica - onaj negativni princip *ida*, tvrdi J. Melvinger. Kritičarka u njezinu liku iznalazi karakterne crte koje upućuju da Filip želi u njoj, u drugoj ženi ponovno naći majku, ali da istovremeno želi i pobjeći od majke i naći ženu koja joj je slična u najmanjoj mogućoj mjeri. Bobočka tako postaje fatum Filipa. (Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 125-145)

⁶³¹ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 120.

⁶³² Isto.

⁶³³ Isto, str. 125.

⁶³⁴ Isto, str. 155.

⁶³⁵ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 156.

Filip Bobočki eksplicitno iznijeti svoje mišljenje o umjetničkom motivu Krista⁶³⁵ kojim se on bavi već godinama i koji želi naslikati: *U njegovim riječima rastvarale su se magle, kao da netko razastire koprene, i njemu je postajalo sve jasnije, kako bi trebalo konkretno riješiti tu slikarsku temu, da se pod kistom osjeti prvo konkretno tlo spoznaje, a u perspektivama da se nad stvarima otvore nedogledne vertikale!*⁶³⁶ pa zaključuje (...) *i trebalo bi donijeti već na jednom platnu pravog Krista samo zato, da se već jedamput zauvijek razbije lažljivost svakog takvog pseudoreligioznog igranja slikarskim kičem i pretvaranja velikih slikarskih zamisli u sajamske oleografije. Baš taj sudar našeg poganskog, panonskog stanja s tim blijedim Čovjekom, kojega su objesili kao tata, (...) tu vidovitu mržnju toga superiornog Čovjeka, koji je sa svoga križa, (...) spoznao, da se to blato pod našim nogama može svladati samo u granitnim sudarima – to bi već jedamput trebalo naslikati!*⁶³⁷

Potpuno identično kao i u hipersenzibilnog Filipa, Bobočka je nekoliko godina ranije, umijela novinu i u životu uglednog Baločanskog.⁶³⁸ probudila je ona u njemu *svjetlije boje i savršeno nepoznatu intenzivnost doživljaja*. U mirnom i uhodanom životu tog odvjetnika ta je žena - koja znači za njega *objavljenje!* - odigrala presudnu ulogu. Razlika je, tek, u ishodu tih veza: Baločanskog je Bobočka povukla na samo dno života, razorivši mu obitelj i karijeru, a Filip će u njezinoj smrti, u pogledu širom otvorenih akvamarinskih očiju, držim, potvrditi svoju tezu, tj. Filip će ponovno postati svjestan da mu u takvoj stvarnosti preostaje jedna jedina vjera: *Ja vjerujem u čistoću umjetničke spoznaje, kao u još jednu čistoću, koja nam je preostala u ovom životinjstvu oko nas!*⁶³⁹

O načinjenosti svake scene u romanu eksplicitno svjedoči osamnaesti ulomak u romanu koji započinje ovako: *Sjedi tako Vladimir plemeniti Ballocsansky u baru i gleda kretanje boja i*

⁶³⁵ U tom Filipovu objašnjenju Bobočki o načinu na koji bi slikarski riješio motiv Krista očigledno je, tvrdi Cvitan u *Mitskoj interpretaciji romana Povratak Filipa Latinovicza* (Vidi: Cvitan, D.: *Mitska interpretacija romana Povratak Filipa Latinovicza*, u: *Ironični narcis (eseji i kritike)*, MH, Zagreb, 1971, str. 117-134), kako u prozi ne postoji objektivni korelativ pa ona zato mora priznati mnoštvo dekorativnih slika koje su jednostavne ilustracije psihologije, u čemu kritičar vidi i *tragediju proze*. Višnja Sepčić pak u tom gnjevnom Kristu iz Filipove zamišljene slike *Dies Irae*, koji u nekom gigantskom stvaralačkom naponu oblikuje *novo nebo i novu zemlju* te preobražava kozmos, iznalazi osnovni simbol stvaralačkog impulsa u tom romanu. U raspravama o toj slici vidljivo je da je za Filipa slikanje čin uma, čin titanskog napora duha da dosegne nepoznatljivo nad ponorom postojanja, tvrdi kritičarka. (Vidi: Sepčić, V., *Meksički pakao Lowrijeva romana "Pod vulkanom" i karnevalizirani podzemni svijet Krležina "Povratka Filipa Latinovicza"*, u: *Klasici modernizma*, Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 199)

⁶³⁶ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 163.

⁶³⁷ Isto, str. 165.

⁶³⁸ Jasna Melvinger tumači i prezime Baločanski putem kojeg otkriva sinkretiziranost tog lika s krvožednim starosemitskim, ugaritskim poganskim božanstvom Baalom. Njemu su, naime, na visinama prinostili ljudske žrtve i u njegovu su čast priređivali orgije. Kritičarka navodi da su Vanda koja se bacila s *visine* (istaknula J.M.) i Bobočka žrtve Baločanskog u ovom romanu. (Vidi: Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 138)

⁶³⁹ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 196-197.

tkanina i ženskog mesa. Kreću se gole plohe ženskih ramena, kreću se sukne i draperije, lica se kreću u zvukovima, giba se šarenilo u ritmu crnačkom, mutnom, sasvim grubom, a Ballocsanszky sjedi u loži, pije jedan cocktail za drugim i gleda Bobu gdje se miče na parketu s nekim njemu stranim i nepoznatim licima.⁶⁴⁰ Razmišljanja junaka koji je zbunjen i opijen likom te žene – o kontradiktornostima koje on uočava u njezinom karakteru (*Ne, Boba je najiskrenija i nejnevinija žena na svijetu! i A Boba zapravo nije dobar čovjek!*, o nepoznatim i njemu antipatičnim ljudima koji se motaju oko nje (među njima je i Kyriales) – u unutarnjem monologu donesena su još jednom u gotovo identičnom ulomku⁶⁴¹ kojim se završava, i na taj način ujedno zaokružuje, to poglavlje romana. Sjedeći tako, u tom njemu stranom okruženju, neposredno prije svog ekonomskog i društvenog sloma u narativnom tkivu romana čitamo prolepsu: (...) *i ta sluzava, mjehurasta, nagnjila monstrozna zvijer u njemu osjetila je potrebu, da se rastegne kao ogromna, prepotopna neman, da poživi, da zaboravi, da pregrize nečiji grkljan* (istaknula S. T.-Š.), *i još se nije ništa dogodilo, a već je svemu bio kraj.*⁶⁴² Na isti će način u romanu biti izgrađen portret još jednog lika, Kyrialesa: *Iz takve tupe, čelave, nagnjile, nepokretne loze zapalucala je u mladom Sergiju Kyrialesu iznenada njegova židovska, leantska krv, i tko zna, ne li li i on bio svršio negdje kao pijani Stabsleutnant (...) da ga događaji nisu zavtilali jedne noći od Sankt Petersburga do Tibeta, a od Tibeta preko sviju kontinetnata do Bobočke Radajeve i do Kostanjevca, gdje je jedne kišne noći isto tako furiozno nestao u maglama, kao što se i pojavio* (istaknula S. T.-Š.).⁶⁴³ Već u prvoj njegovoj pojavi na sceni romana koristi se prolepsa kojom se upućuje na višak informacija, nepoznatih liku, ali poznatih pripovjedaču. Pripovjedač – demijurg.

Shvaćanje umjetnosti, potpuno suprotno Filipovu, u romanu se iznosi u žustrim diskusijama Filipa - koji je *po svom vlastitom opažanju i po svom dugogodišnjem iskustvu bio sklon da ne vjeruje u pretjeranu važnost slikarstva kao takvog*⁶⁴⁴ - s Kyrialesom⁶⁴⁵, *pomalo nervoznim mizantropom koji se pita: Što se uopće danas zbiva s tim slikarstvom? To je polupismeno, polumanijakalno, prilično ograničeno i savršeno nestvarno razmišljanje o pitanju:*

⁶⁴⁰ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 143.

⁶⁴¹ Usporedi taj Krležin autocitat: *Sjedi gospodin doktor plemeniti Ballocsanszky u baru i gleda Bobu kako pleše. Kreću se plohe ženskih ramena, kreću se sukna i gole noge, lica se kreću u zvukovima, giba se meso u ritmu crnačkom, a Vladimir plemeniti Ballocsanszky sjedi u loži, pije jedan cocktail za drugim i gleda Bobu kako se miče na parketu.* (Isto, str. 147)

⁶⁴² Isto, str. 196-197.

⁶⁴³ Isto, str. 172.

⁶⁴⁴ Isto, str. 175.

⁶⁴⁵ Kao što je utvrdila Jasna Melvinger, vlastita imena likova u romanu gotovo su uvijek govoreća imena, pa pridonose boljem razumijevanju tog literarnog univerzuma. Tako ona za ime Kyriales kaže da potječe od grčke riječi *kyrias* tj. gospodin i dovodi ga u vezu s Krležinim *Nepoznat Netko*. On se vezuje za bizantsku kulturu, davla, ka Aziju, baš kao Filip za renesansu Europu. (Vidi: Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 117-145)

da li je netko postao pravodobno fauvist, da li je netko uzeo matisseovsku paletu sa osmogodišnjim zakašnjenjem spram nekog drugog, (...) Odatle to današnje neinteligentno slikarsko glavinjanje, bez ikakve svrhe i smisla!⁶⁴⁶ Sve intimne, nerijetko i nedefinirane Filipove unutarnje dvojbe i sumnje u tim dijalozima izlaze na vidjelo⁶⁴⁷. Kyriales je nesmiljeni kritičar njegova stvaralačkog postupka: *Vi gledate ljude gdje prolaze ulicama i onda sasvim isprazno nagomilavate svoja bizarna opažanja, (...) i tako, igrajući se riječima, vi mislite da ste nadvladali materiju oko sebe. A ništa niste nadvladali, i nema govora da bi se takvim metodama dalo bilo što učiniti u životu, a najmanje naslikati dobra slika! Kakve su to glupe zamisli, da bi netko naslikao ljude kako sa bolesnim zubima i dugovima prolaze ulicom? To je pseudoliterarno buncanje, ali ne slikarstvo! Što uopće danas znači slikarstvo? (...) u vrijeme Filipa Drugog, (...) to slikarstvo bilo je još zamislivo kao dvorska dekoracija, kao goblen, ali danas? (...) Slikarstvo je od početka samo neka vrsta zamjenice stvarnosti! A što će meni danas vaše slike o ljudima, koji imaju bolesne zube i dugove? Čemu te slike? Potpuno su suvišne!*⁶⁴⁸ Njegove se kritike ne zaustavljaju na Filipovim platnima, one su njima samo potaknute i u svom kretanju prema univerzalnoj istini cijelo Filipovo poimanje stvarnosti i umjetnosti drži produktom *nedorasle psihoze zakašnjelog puberteta*, tumači ga kao *zakašnjeli dječjački nemir s posljednjim proplamsajima spola* što biva groteskno kada se uspoređi njegova tjelesna građa koja svaki dan stari. Sve te Kyrialesove opservacije na Filipa djeluju razorno, on glubi tlo pod nogama, nema intelektualne snage i elokvencije da mu se suprotstavi i na koncu revoltirano zaključuje: *Taj Grk govori o umjetnosti, a zapravo nema pojma o umjetnosti!*⁶⁴⁹ Kyrialesov se rat s Filipom o pitanjima kojima se problematizira umjetnost može dovesti u vezu s borbom superega s egom,⁶⁵⁰ ratia s emocijama, mizantropa s humanistom, znanstvenika s umjetnikom...

I dok Filip, poput romantičarskog mislioca motri umjetnika i umjetničko djelo: - *Ja sam rekao, da postoji u stvaralačkom procesu jedno oduhovljeno stanje, (...) da donekle u vansebnom stanju naslika jednu sliku, recimo Rembrandt (...), to je, do vraga, ipak abnormalno u jednu ruku, zar ne, to baš nije tako isključivo tjelesno determinirano, to baš nije samo "izvjesno tjelesno stanje", to je ipak neka izvanredna i u prirodi vrlo rijetka pojava! Rembrandt je*

⁶⁴⁶ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 175-176.

⁶⁴⁷ K. Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana II* ističe da je Filipov karakter podvojen, pa ta proturječnost dovodi do toga da on uvijek misli u suprotnostima. Zato je Kyriales mračni glas Latinoviczeve sumnje i podsvijesti, personificirano dijaboličko načelo. U njihovim debatama Filip zastupa načelo teze, a Kyriales načelo antiteze. Ti esejizirani intelektualni dvoboji, koji su zapravo borba dva pola jednoga *Ja* u krajnjoj liniji predstavljaju napetost između umjetničkog i mehanicističkog odnosa prema zbilji. Zato i Kyrialesovo samoubojstvo samo potvrđuje Nietzscheovu prognozu da intelektualno-racionalna spoznaja nužno završava u želji za uništenjem i samouništenjem. (Vidi: Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana II*, Znanje, Zagreb, 1998, str. 241-242)

⁶⁴⁸ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 176.

⁶⁴⁹ Isto, str. 184.

⁶⁵⁰ Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu "Povratak Filipa Latinovicza"*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, str. 125-145.

protuprirodna pojava i nema s tim vašim tjelsnim nikakve veze!, Kyriales nemilosrdno, grubo i decirano razobličuje to stajalište: -(...) Rembrandt je "protuprirodna" pojava, to dopuštam! Protuprirodna pojava svakako, ali natprirodna nikako. Ja u čitavom slikarstvu (dopustite mi, da tu mislim i na vaše slike) ne vidim ničeg natprirodnog! (...) Ja barem u tome ne vidim nikakvih netjelesnih elemenata. Sve je u nama tjelesno i sve je povezano za tjelesno (...). Upravo to svođenje svega umjetničkog na ono osnovno, na tjelesno, Filipa ponajviše uznemiruje: - Ali, molim vas, pročitajte, molim vas, što su o tome problemu napisali samo stvaraoci! (...) to za razum neshvatljivo strujanje iz umjetnina, ta neka viša uvjerljivost umjetničke materije nije materijalne naravi, ili nije isključivo materijalne naravi, i ne da se tako vulgarno objasniti, kao što to najsvakodnevniji materijalisti misle!⁶⁵¹

No Filip ne može odgovoriti na Grkovo pitanje što je to pravo umjetničko djelo iz kojeg izlaze neshvatljive sugestivne snage *nadnaravnog porijekla*, i ta Kyrialesova nadmoć i ironija posebno ga i neopisivo intezivno razdražuju. Za nj je umjetnik osoba koja se izdvaja iz masa, a umjetnost je sfera ljudskog duha koja je dodijeljena samo odabranima: *Zar ovi barbari imaju pojma o neposrednom gledanju? (...) Nepsoredno, čisto, oprano, bez ijedne misli ili primisli! Samo gledati, nenaučeno, ne kroz tuđa stakla, nego u okviru svojih vlastitih emocijanih mogućnosti: bez prostora, bez vremena, bez uma i razuma! (...) umjetnost nije ono što ovakvi barbari misle: otisak ptičje noge u blatu ili voštani odljev! Umjetnost je talent, a talent je ono što nenadareni mozgovi ne mogu da pojme. Talent je snaga, koje se ne da objasniti ničim tjelesnim, ali isto tako ničim duhovnim, i te funkcije talenta su clairvoyantne i stoje iznad običnih funkcija razuma i tijela nedohvatno!*⁶⁵² Na sličan način sve njegove ideje o umjetnosti i njezinoj funkciji u stvarnosti lapidarno će razobličiti i veleindustrijalac Korngold: on ne voli i ne cijeni moderno slikarstvo, ali će platiti cijenu koju god Filip odredi i to za sliku koju nije niti vidio. I umjetničko je djelo tek potrošna roba. Samo roba koja nerijetko dolazi u ruke onih koji ne razumiju njezinu vrijednost, ali zbog ostvarivanja svog društvenog statusa teže stvaranju zbirke umjetnina.

U toj atmosferi truleži, u toj sve napetijoj situaciji u kojoj su česte najave raspleta romana - Baločanski se čudno ponaša pri nesreći kada je zgažen *foringaš* i izjavljuje: *Čovjek uzme kuhinjski nož, pa direktno u crijeva! To je najjednostavnije! Mir nichts, dir nicht!*⁶⁵³ Grk razmatra ideju samoubojstva,⁶⁵⁴ a Baločanski *glasno i odriješito* traži zadovoljštinu, te kasnije u

⁶⁵⁰ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 187-188.

⁶⁵¹ Isto, str. 197.

⁶⁵² Isto, str. 207.

⁶⁵³ Kaže: *U mozgu samoubojice, u onu sekundu kad ulazi u nepovrat, kipi rasap slika, sjećanja i nagona, koji ga okružuju u onome momentu, kad je odlučio da se baci pod lokomotivu (primjera radi uzimam takav jedan slučaj slično neinteligentnog samoubojstva pod kotačima lokomotive), magla je jesenja, mokra, preko mosta klepeće kadavi parostroj, cvili žalosno, a dolje teče blatna voda pod mostom, još je mračno, sviće.* (Isto, str. 205) Upravo će tako on oduzeti život nešto kasnije u romanu, pa upozoravam na još jednu prolepsu u Krležinu romanu.

posjetu kod Filipa izjavljuje: (...) *ja sam odlučio da postanem subjekt!*⁶⁵⁵ - Filip je umjetnički potpuno oživio: *Sve se pod njegovom rukom u posljednje vrijeme pretvaralo u sliku, i on je pri svakom udisaju osjećao život, kako je porastao i kako se probio kroz dugogodišnju dosadu i jalovo gledanje kroz siva kišovita okna prema novoj, preporođenoj, bujnoj slikovitosti (...), on je osjećao kako se ljušti kao zmija na proljetnom suncu, kako skida sa sebe sve anorgansko, preživjelo, krastavo, kako zacjeljuju stare rane, kako ozdravljuje, a pod tim se brazgotinama javlja bujno, mlado, zdravo tkivo.*⁶⁵⁶

I u stravičnoj, animalnoj sceni Bobina ubojstva, držim Filip će pronaći ono svjetlo koje ga cijeloga života vodi u umjetnosti, isto onako kako ga je pronašao u trenucima svoje umjetničke neproduktivnosti baš u njezinim očima, sada mrtvim, a ipak otvorenim: *Na postelji, s objema nogama na zemlji, prebačene preko krevetne daske ležala je Bobočka, sva u krvi: Baločanski pregrizao joj je grkljan. I sve je bilo krvavo: i posteljina i jastuci i njena crna svilena bluz. Oči su joj bile otvorene, te se činilo kao da gleda.*⁶⁵⁷ U tom otvorenom kraju romana paradoksalno je upravo to što se djelo - koje se iscrpljuje u *opažajima*, u *gledanju*, *viđenju* života i umjetnosti na novi, drugačiji način - zatvara samo u sebe putem tih akvamarinskih i nadahnjujućih, umjetnički inspirativnih očiju koje bivaju mrtve.⁶⁵⁸ Mrtve, ali otvorene! Istovremeno se poništava mogućnost opažanja i gledanja, ali se i čuva nemoćan privid tog doživljaja (*te se činilo kao da gleda*). Filip, umjetnik, gleda te otvorene oči. Nije li i to upravo još jedan moment u romanu koji dosljedno cijeloj njegovoj kompoziciji i idejnoj orijentaciji svjedoči o nemogućnosti konačnog spoznavanja zakonitosti prirode umjetnosti. I koliko je god u tom mišljenju prisutna nemoć, toliko je to i (uvijek) novi izazov.⁶⁵⁹ Roman ponovno izvrće svoju nutrinu pred čitateljem, ali je i uvrće natrag, u svoju jezgru novih značenja.

Jedno od postmodernističkih obilježja djela je i eksplicitno prozivanje čitatelja na suradnju u izgrađivanju njegova literarnog univerzuma, a ovom prilikom upozoravam da, iako sam roman odredila kao plod kasnog modernizma, u tekstu romana *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice nerijetko čitam iskaze kojima se homodijegetski pripovjedač obraća čitatelju. To je obraćanje u funkciji pojašnjavanja njegovog stajališta: *Što ćete! Ljudi vole sve svoje, pa i*

⁶⁵⁵ Isto, str. 231.

⁶⁵⁶ Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 211.

⁶⁵⁷ Isto, str. 246.

⁶⁵⁸ D. Bačić-Karković tu scenu, u okviru svoje analize problematike krize obitelji u ranim Krležinim romanima tumači ovako: *Prizor umorene žene koja kao da gleda potvrđuje autorovu opsesivnu konstrukcijsku i estetsku osobitost: transformiranje likova u maske, lutkarsko-karnevaleske prizore i postupak prijelaza stvarne, ljudske trizonomije u ne-ljudsku, ne-zbiljsku, utvar(n)u. Lice je podijum dvostrukosti i šokiranja za većinu likova u Krležijani.* (Bačić-Karković, D.: *O ranim Krležinim romanima II (Vražji otok (1923), Povratak Filipa Latinovicza (1932), Na rubu pameti (1938))*, "Fluminensia", XV/2003, 1, str. 75)

⁶⁵⁹ Vidi: Žmegač, V.: *Imaginacije Filipa Latinovicza*, u: *Krležini europski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu.*, Znanje, Zagreb, 1986, str. 158-159.

svoje slabosti.⁶⁶⁰ Pripovjedač će se koristiti i prvim licem množine eksplicitno naglašavajući važnost uloge čitatelja u procesu uspostave značenja djela bilo da upozorava na promjenu intonacije svoga pisma *Ali ostavimo te tugaljive misli!*⁶⁶¹ bilo da, svjestan digresije u koju je zapao, (pre)usmjereva radnju romana: *Nastavimo.*⁶⁶² Pred očima čitatelja pripovjedač će iznijeti i svoj doživljaj teksta koji piše: *Pročitao sam ovo što sam dosad napisao, i prasmuo u smijeh. Što li sam se dao u filozofiranje! To mi je slabost od djetinjstva,*⁶⁶³ čime razgolićuje svoju prisutnost kao pisca u samome tekstu, ali i svoju vlast nad tekstom koji izgrađuje. Takvi vlastiti iskazi o samom romanu u romanu česti su i raznorodni, a prepliću se i stopljeni su s Galebovim iznošenjem teza o poetici umjetničkih djela općenito. U jednom će od njih i žanrovski odrediti svoje djelo: *Jutros sam listao ove bilješke i opet se nasmijao nad samim sobom. Ako se ne varam, htio sam da ispričam nešto kao "moj život", ili možda "moje djetinjstvo" – a eto sam odlutao u nekakve meditacije, u nekakva maštanja, čak u nekakvo moralisanje! I ispalo je više kao neki "irealni dnevnik": ne znam sâm da li dnevnik nekadašnjih dana, ili ovih sadašnjih, ili možda nekih trećih, nepostojećih dana koji vise van vremena. A mogao bih da ispišem na čelu ovih stranica i naslov: "jedan neosmišljeni životopis".*⁶⁶⁴ Pripovjedač ne zazire ni od mogućnosti da čitatelju pokaže svoje dvoumljenje u vezi s pismom koje je pisao junak romana: *Pročitao sam dugo pismo koje sam pisao nekoliko posljednjih dana. Borio sam se dok sam se riješio da ga napišem. Sad se borim da ga ne pošaljem. Dobro što je napisano! Da ga nisam napisao, stalno bi me opsjedalo to iskušenje. Zadržat ću ga dan-dva (...)*⁶⁶⁵ Motreno u okviru cjeline organizacije ove romaneskne građe, ovo pismo čijeg primatelja zapravo niti ne saznajemo, aludira i na sâm tekst koji je pred nama, na roman *Proljeća Ivana Galeba*⁶⁶⁶. Pripovjedač nam otkriva pobudu za njegov nastanak koja se u autoreferencijalnoj strukturi djela (koja je nedvojbeno) referira i na pobudu za nastanak ovog romana, pa čak i bilo kojeg umjetničkog djela uopće. Taj je roman naprosto traktat o umjetnosti.

Brojni su poetološki iskazi koje Galeb iznosi u ovom romanu. Oni funkcioniraju na dvije ravni: istovremeno putem njih objašnjava čitatelju svoju poetiku, pa su *Proljeća Ivana Galeba* roman-manifest, ali i cijeli roman biva odraz upravo tako zacrtanih literarnih smjernica. Dakle

⁶⁶⁰ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 11.

⁶⁶¹ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 115.

⁶⁶² Isto.

⁶⁶³ Isto, str. 90.

⁶⁶⁴ Isto, str. 153.

⁶⁶⁵ Isto, str. 311.

⁶⁶⁶ D. Rapo u napisu *Novele i romani Vladana Desnice* iznosi i varijante naslova tog roman - *Proljetne ognjice, proljetne vručice, Proljeće i smrt*. Kao što je poznato, Desnica se odlučio za *Proljeća Ivana Galeba* s podnaslovom *Igre proljeća i smrti* koji se neće pojavljivati u ponovljenim izdanjima tog djela. Kritičar smatra da je u tako formuliranom nazivu djela izrečena najvažnija Desničina misaona i poetska sinteza o čovjeku, životu i svijetu (Vidi: Rapo, D.: *Novele i romani Vladana Desnice*, Zagreb, 1989, str. 83-84)

poetološki iskazi o radnji u romanu, o glavnom liku, o metodi proučavanja i prikazivanja građe, o temama, o odabiru žanra, o prevladavajućem književnom ukusu, o glazbi, o teatru, o filozofiji i slično oprimgjereni su u romanu.⁶⁶⁷ Svaki je taj iskaz *ključ* za razumijevanje cjeline djela, iz cjeline djela svaki *ključ* ponovno dobiva novu dimenziju. Krenut ću redom.

*Da ja pišem knjige, u tim se knjigama ne bi događalo ama baš ništa. Pričao bih i pričao što mi god na milu pamet padne, povjeravao čitaocu, iz retka u redak, sve što mi prođe mišlju i dušom. Časkao bih s njim. Ako uopće ima poezije, tad je poezija ono što naša misao i naša senzibilnost nađu lutajući pustopašicom. (...) Punio bih mu uši svakojakim buncanjem i maštanjama. Tek tu i tamo, u svakom petom ili desetom poglavlju, malo bih zašarao kao da se, tobože nešto događa (...) toliko da bih ga obmanuo pa da me ne napusti, (...) A onda bih mi opet za daljih pet ili deset poglavlja bajao što mi samo od sebe navire na usta. (Kako li odahnem kad u mojoj lektiri nabasam na istomišljenika! Kad, na primjer, naiđem na vapaj jednog: "htio bih napisati knjigu bez sadržaja!" ili na refleksiju drugoga: "čitav je problem u tome da čovjek iznađe nekakav način, nekakvu formu, u kojoj će slobodno moći da piše što god hoće". Kao da iz tuđih usta čujem svoj vlastiti uzdah!) Neumorno ponavljaju kako umjetnik, tobože, uvijek "daje sebe", ništa nego sebe, kako on, o ma čemu pričao, u stvari uvijek i samo priča o sebi, "ispoljava svoju umutrašnjost", "ostvaruje svoju ličnost". (...) Čovječanstvo je već dovoljno odraslo, dovoljno se proznilo a da bi mu trebalo fabulirati!⁶⁶⁸ Ovaj poetski program, koji redovito citira najveći broj kritika posvećenih romanu *Proljeća Ivana Galeba* u narativnom tikvu romana ne funkcioniра samo kao puki iskaz protagonistovih promišljenih stavova o književnosti. On je, očigledno je, ostvaren upravo u romanu koji ga sadrži. Dakle radi se o odražavanju dijela strukture – tog, nazovimo ga, poetskog manifesta - na razini cijele strukture romana. U priči u priči problematizira se u romanu, još jednom, odnos radnje i esejističkih dionica u narativnom tekstu. Ona započinje ovako:*

Novine su donijele jedan neobičan slučaj. Ispričat ću ga u najbitnijim crtama:

Neki čovjek izišao je jednog dana iz kuće i nikad se više nije vratio.

Ali ne! Na taj način priča je ispala i suviše kratka. Tako kratka da je eto već ispričana. Htio sam je svesti na najbitnije, no vidim da to ne ide. Bitno predstavlja samo polovinu stvari. Često onu manje bitnu polovinu. Pokušat ću da priču ispričam nanovo, ovaj put nešto opširnije.⁶⁶⁹

⁶⁶⁷ Solar u članku *Tehnika uvođenja eseja u roman "Proljeća Ivana Galeba"* tvrdi da se uvode rasprave o čitanju i pisanju koje se "uklapaju" jer izravno govore o problematici koja se čitatelju neizravno sugerira u prekinutim pričama. (Solar, M.: *Tehnika uvođenja eseja u roman "Proljeća Ivana Galeba"*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 33)

⁶⁶⁸ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 96-97.

⁶⁶⁹ Isto, str. 297.

Pripovjedačevi su iskazi dovoljni sami za sebe, a napominjem da je o toj umetnutoj priči⁶⁷⁰ u romanu već pisao Ivo Frangeš u svom osvrtu na položaj Vladana Desnice i njegova djela u hrvatskoj književnosti.⁶⁷¹ Kritičar je vrlo lapidarno objasnio ulogu bitnoga i nebitnoga u poetici Ivana Galeba, u književnosti: *Jer sve ono što – kasnije, u opširnijoj verziji tog slučaja – pripadne može nebitnom, zapravo je psihološko i umjetničko objašnjenje one gole, bitne rečenice. Umjetnost je dakle iznošenje "nebitnoga", onoga što jedino objašnjava – pravu, istinsku bit zbivanja!*⁶⁷² A nije li i sam roman *Proljeća Ivana Galeba* građen upravo na isti način kao i ta umetnuta priča, nema li i on isti cilj? Radnja je ovog romana ustuknula ispred brojnih esejističkih pasaža, baš kao što je slučaj i u interpoliranoj priči. U cijelom se romanu, baš kao u umetnutoj priči, pripovjedač iscrpljuje u *pokušaju da rekonstruira događaj*.

I Milivoj Solar, raspravljajući o tehnikama uvođenja eseja u ovaj roman Vladana Desnice, tvrdi da Ivan Galeb ne želi da njegov život bude priča, jer shvaća da *oblik priče* nužno i uvijek čini nasilje nad onim što se želi ispričati, zato on svoj život, kao uopće i svaki drugi život, može opisati samo kao niz eseja o problemima s kojima se susretao. Pripovjedačevi (više ili manje ironijski) komentari vlastitog teksta tako prirodno nadvladavaju priču: sve što se napiše zahtijeva naknadni komentar. Zato Solar tvrdi: *Motivacija uvođenja eseja tako je zapravo dvostruka. Oni se javljaju kad je pripovjedanje nakon uvodne analepse kremulo u poznato i uobičajeno (...), a nastavljaju se zato jer se pretpostavlja da je pripovjedač i sam pročitao vlastite prethodne odlomke, pa kada ih nastavlja pisati, nužno ih i komentira i nadopunjava.*⁶⁷³ Dakle život ne čini osmišljena priča, nego ga osmišljava naknadni komentar. Tu će tezu kao geslo svoje umjetnosti izreći i sam Galeb: čitatelj čita kako pisac sam piše, tj. pisac piše upravo onako kako čitatelj čita.⁶⁷⁴

Kada razmatra pitanje glavnog lika u djelu, Galeb se zalaže za tezu po kojoj se sporedni likovi u romanu stvaraju redovito prema živom modelu koji je autoru pred očima. Za glavnog junaka takav je postupak nepotreban, redovito je štetan, a najčešće je i nemoguć. Eksplicitni su Galebovi iskazi i o sprezi kompozicije i vrsnoće umjetničkog djela: *Isto tako, ima i velikih umjetničkih djela (...) kojima bi sitna statička omaška poljuljala ravnotežu a zacrtan potez raskinuo magiju. U naoko bezbrižnom plesu nad provalijom dovoljan je jedan nesmotren korak*

⁶⁷⁰ I Vlatko Pavletić u eseju *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice* u toj umetnutoj priči čita i zametke Desničina integralizma. Naime, (...) *iz labirinta stvarnosti Desnica je izašao jedinom mogućim smjerom: snohvatno veritikalno, pošao je jednom stazom i drugom i trećom i četvrtom uspješno, ali nije izabrao ni jednu jer je upravo bio pokušao ići svim stazama istodobno.* (Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*, Naprijed, Zagreb, 1971, str. 227)

⁶⁷¹ Vidi: Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987, str. 376.

⁶⁷² Isto.

⁶⁷³ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 36.

⁶⁷⁴ Vidi: Isto, str. 35-37.

pa da se čitava stvar surva u bezvremenost, da se sublimno izvrati u groteskno, da se autentično potesko sroza u plicice banalnoga, (...) Najbolje rješenje ujedno je i jedino moguće: ili savršenstvo u zapasaju koji je djelo samo sobom obilježilo – ili potpun neuspjeh.⁶⁷⁵ Protagonist komentira svoj postupak, tj. uporabu digresija u narativnom pismu: *Eto sam opet odlutao! Na svakom čošku pobjegnem sam sebi s lanca. Stalno mi se mrsi i prekida nit. To mi je stara mana, još iz djetinjstva. Vječito su me korili zbog te "niti" i zbog neprestanih digresija. A ja sam se već onda čudio: što im je toliko do te blažene "niti"! Kao da je "nit" ono najvažnije i najbitnije što čovjek čovjeku ima da saopći! I činilo mi se da baš u tim "digresijama" leži sama suština onoga što želim da iskažem.*⁶⁷⁶ Tog će se načela Galeb pridržavati i u izgradnji svog životopisa. I na taj će način u tekstu romana ponuditi još jedan ključ za razumijevanje cjeline, dio ponovno govori o cjelini, a cjelina o dijelu.

Brojni su njegovi poetološki iskazi o snazi i moći riječi⁶⁷⁷ u kojima se također eksplicitno upućuje na svijest o načinjenosti svakog umjetničkog djela: *Uviđao sam: nema šta, riječ uvijek iznevjeri misao! A pogotovu iznevjeri osjećaj. Ili se, moguće, to samo meni događa, zbog nevještine, zbog nedostatka svake majstorije. I teško mogu da iskažem do koje me mjere to poražavalo (...) da baš sve, ljepota i neljepota, istinitost ili neistinitost (...) zavisi jedino od vještine ili nevještine, umješnosti ili neumješnosti.*⁶⁷⁸ Da, porazna je, tvrdi Galeb, ta ovisnost svakog umjetničkog doživljaja o vještini njegove realizacije. Jer on će zaživjeti jedino ako je realiziran vješto, živi samo onda kada mu spretan odabir riječi udahne život. Koliko je god taj postupak jednostavan, toliko je i zahtjevan. A uz ovo mišljenje, držim treba povezati događaj iz djetinjstva kada je jednom riječju stovren Bučko, njegov vjerni pratitelj.

U razgovoru s umjetnikom-glumcem⁶⁷⁹ Galeb će iznjedrati još jednu zanimljivu misao o bijegu sâmog umjetnika od umjetnosti *o potrebi da se izađe iz vlastite kože, da se dezertira s polja umjetnosti* koju on tumači kao pojavu pri kojoj glumac pređe u režisere, virtouze u dirigente, a do koje dolazi zbog *više ili manje svjesnog gubitka vjere u svoju umjetnost, ili u umjetnost uopće*. Objašnjava kako se ona očituje kod pisca: *I kod pisca koji "nadraste" ustaljene književne*

⁶⁷⁵ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 70.

⁶⁷⁶ Isto, str. 124-125.

⁶⁷⁷ No i putem ovog pitanja o moći i snazi riječi Galeb će, još jednom, zamutiti granicu između stvarnosti i umjetnosti, između zbilje i mašte, upozorava i V. Pavletić (Vidi: Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*, Naprijed, Zagreb, 1971, str. 250) Riječ može postati i oznaka ljudskog identiteta: *Žena koja se podaje iza grmova ne boji se svog života, grbavac ne bježi od svoje iskrivljene hrptenjače: on osjeća sebe u grbavcu i grbavca u sebi. Oni prezaju samo da ko za njima ne podvikne: "gle drolje!", "gle, grbavca!". Ljudi strepe od jedne grupe vokala i konsonanata.*

⁶⁷⁸ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 154.

⁶⁷⁹ Taj glumac - koji se u umjetničkom smislu potpuno srozao, koji je na zalsku svoje karijere - tvrdi da uzroci za glumačko opredjeljenje leže u sujeti i komedijanstvu, s čim se Galeb ne slaže: *"Umjetnost, istinska umjetnost, počinje ondje gdje prestaje suejta. Istinske preokupacije velikog umjetnika niču tek ondje gdje su umrle njegove empirijsko-lične."* (Isto, str. 234.) što je za glumca potpuno neutemeljeno razmišljanje: *"Gluposti! Umjetnost je nešto daleko manje, daleko niže od toga!"* (Isto, 235.)

forme, koji "prezre" shematičnost i konvencionalnost formalističkih okvira i oblika, pa stane da ispunja dnevnik i bilježnice, da niže zapise i marginalije, meditacije i kontemplacije, pisma i solilokvije, vjerujući da je tek u tim "amorfne formama" uspio da iz sebe istiješti čistu i zgusnutu kap "suštine" ravno na papir."⁶⁸⁰ Nije li to upravo objašnjenje metode i žanra koji se koriste u izgrađivanju ovog romana? Ponovno se tekst izvrće i uvrće sâm u sebe.

O Galebovoj umjetničkoj metodi saznajem više i iz razgovora triju prijatelja. Svoj literarni program pripovjedač stavlja u usta Mati koji kaže: *Pravi literata ne analizira radi zanimljivosti analizirane stvari, radi rezultata analize, već zbog zanimljivosti samo analizatorskog posla. On ti, čovječe božji, ne domonstrira materiju koju ima pred sobom, nego svoju demonstratorsku sposobnost!*⁶⁸¹ i suprotstavlja se mišljenju da su svi umjetnici takvi; takvi su samo oni veliki, pravi. Obrazlaže dalje Mato: *A osim toga, ta umjetnost analize ne dopada mi se ni zato što svojim postupkom unosi neopazice jednu krupnu umjetničku laž. Ta laž nije ništa drugo do umjetnikovo nastojanje da ostvari psihički moment, unutrašnji pokret kroz stanovito vrijeme.* (istaknula S. T.-Š.). Očigledno je da Mato raspravlja o kategoriji vremena (preciznije, o trajanju) u narativnom tekstu, kako bi rekao Genette, i zaključuje: *U umjetnosti, cijt-lupa unosi jednu laž, koja umjetnikovom djelu oduzima više nego što mu doprinose one istine koje se pomoću nje otkrivaju.*⁶⁸² Galebov iskaz: (...) *neobično cijenim baš one pisce koji nam otkrivaju sitna, tanana vlakanca u čovjeku, one naoko neznatne unutrašnje momente.*⁶⁸³ unutar teksta romana, ponovno, objašnjava vlastitu poetiku ostvarenu samim tim tekstom.

Tijekom cijeloga romana Galeb ga izbjegava formalno odrediti, iako se u samom diskursu koristi, doduše, iskazima koji bi ga trebali pobliže žanrovski odrediti: *moj život, moje djetinjstvo, meditacije, irealni dnevnik, "edan neosmišljeni životopis, samotnički solilokvij, unutrašnje obračunavanje i suočavanje sa samim sobom.* Sâm će Galeb, stari vjetrogonja-probisvjet, "filibustijer" klasičnog tipa, potekao negdje s obala ovog sredozemlja u osvrtnu na svoje djelo zaključiti: *S vremenom sam napravio porazno otkriće: gle! sav trud oko formulacije mojih sadržaja nije bio drugo nego nesvjesno nastojanje da i moje ne baš sasvim banalne misli i zapažanja zaodjenem u što nenapadniju, znači u što banalniju formu.* (...) *Nisam to tjerao iz nekakvih formalno stilskih preokupacije, iz težnje prema klasičnom idealu jasnoće, ili iz ugledanja na ovaj ili onaj uzor. Ne, takve stvari potječu iznutra.*⁶⁸⁴ U okviru narativnog teksta junak je u mogućnosti izdići se iz njega i iz svoje kritičke perspektive sagledati svoj uradak. I čitatelj ponovno biva eksplicitno upozoren na opasnosti zanata koje vrebaju na protagonista, biva

⁶⁸⁰ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 237.

⁶⁸¹ Isto, str. 214.

⁶⁸² Isto, str. 215

⁶⁸³ Isto.

⁶⁸⁴ Isto, str. 154.

upućen da je tekst konstrukt, da je napravljen na taj način i nikako drugačije jer *takve stvari potječu iznutra*. Ponovno se pisac-demijurg želi zamaskirati: svijest o djelu ne želi racionalizirati nego je smješta u prostor intuicije, u prostor naših pobuda koje žive u nama, a da ih nismo u mogućnosti kontrolirati i da ih postajemo svjesni tek kad se realiziraju.

Umjetnost nastaje onoga trenutka, tvrdi Galeb, kada su ljudi osvijestili svoje postojanje, a istovremeno su postali svjesni i smrti koja vreba svakog trena na njih. Svaka je svijest o sebi povezana sa sviješću o svom kraju. Zato je i čitav ljudski život borba protiv smrti, zato je svako umjetničko djelo tek jedan mogući oblik te neumorne borbe.⁶⁸⁵ I Galeb, kao jednu od vječitih tema umjetnosti, navodi i smrt,⁶⁸⁶ čak je proglašava i jedinim pravim motivom u umjetnosti o kojem mogu pisati samo oni koji imaju fantazije jer je drugi ne mogu niti doživjeti, a kamoli umjetnički uobličiti⁶⁸⁷. Eksplicitno progovara i o postupku transponiranja te pojave u umjetničko djelo: *I odmah će započeti stilizacija. Još malo – i on će doći na ideju da svoj jučerašnji tête-à-tête sa smrću “umjetnički preobrazi”, da ga “transponira”, da ga u nešto “projicira” i kako li se sve to kaže. I u mašti će mu se eventualno začeti zamisao, recimo, jednog scenarija za balet.*⁶⁸⁸

Diljem romana razasuti su njegovi eksplicitni iskazi o književnosti: *Ne zanimaju me knjige o jednostaničnim bićima i njihovim sukobima pa makar koliko dramatični i elementarni bili. Za takvim knjigama možemo ponekad da posegnemo kao za kruiozitetom, ili radi “osvježenja” i promjene” (...)* Ali u njima zaista nećemo naći ono što nas zaokuplja i muči. (...) *Za moj ukus, osnovni je nedostatak novije literature baš to – što je nedovoljno intelektualistička.*⁶⁸⁹ Protivi se on vezanosti epike za iluzionizam, protiv je spajanja zabavnog s korisnim u romanima i smatra da umjetnost ne napreduje u skladu s društvenim razvojem čovjeka koji se *toku vjekova i tisućljeća, jako, jako razvio, cerebralizirao*, pa bi umjetnost trebala prikazivati *što i kako on razmišlja*. O njegovom literarnom ukusu svjedoči i iskaz o *romasiranim biografijama*: *Ta idite, molim Vas! Što mi pričate! Historije jakih su priče o pojedincima.*

⁶⁸⁵ Saša Vereš u *Mali i veliki svijet Vladana Desnice* za sam roman *Proljeća Ivana Galeba* kaže da predstavlja jedan *holilokvij o upornom otimanju od smrti*. (Vidi: Vereš, S.: *Veliki i mali svijet Vladana Desnice*, “Izraz”, XI/1967, 7, str. 629)

⁶⁸⁶ Galebovi su iskazi o smrti brojni: *Smrt. (...) Jedno stalno i vječito prisustvo u nama. (...) Treba mrziti smrt. (...) Smrt je u suštini jedina tema pjesnika. (...) Jedino smrt je realna (...) Jer, za smrt treba fantazije. Stvaralačke fantazije. I smrt je naš stvaralački akt. Naš najviši stvaralački akt. Stoga, za onog ko nema fantazije, nema ni smrti. (Odatle biva da je po neka smrt veća drama za drugoga nego za samog onog koji umire. (...)) Smrt pripada samo stvaraoću.* (Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, “Rad”, Beograd, 1986, str. 75, 76, 77, 78.) Dakle, i ovdje je evidentna Galebova vjera u moć umjetnosti: *jedino umjetnost može stvoriti, može oživjeti pojavu iz stvarnoga života.*

⁶⁸⁷ D. Rapo u vezi s poimanjem i mišljenjem smrti Desnicu dovodi u vezu s Tolstojem, (Vidi: Rapo, D.: *Novele i romani Vladana Desnice*, Zagreb, 1989, str. 116-118), a Saša Vereš navodi da je Desnica esejistički pisao o temi smrti u djelima Thomas Manna, Alberta Camusa, Andrea Gidea... (Vidi: Vereš, S.: *Veliki i mali svijet Vladana Desnice*, “Izraz”, XI/1967, 7, str. 629)

⁶⁸⁸ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, “Rad”, Beograd, 1986, str. 192.

⁶⁸⁹ Isto, str. 98.

*Plutarh! A historija slabih – to je povjesnica čovječanstva.*⁶⁹⁰ Za opisivanje egzotičnih, primitivnih, nama nepoznatih naroda i njihovih običaja – tzv. *čovjek-ameba* Galeb tvrdi da takvi uraci predstavljaju *silazak nizbrdo*, potpuno srozavanje umjetnosti i zaključuje: *Pomirio sam se: možda ipak ima nešto zanimljivo, nešto poučno u tome: upoznati tu vrstu čovjeka (...) stvar je u tome što je sam pisac čovjek-ameba! Ne mari, rekao sam. Time se ništa ne gubi: ako s interesom upoznajemo čovjeka-amebu, sasvim je svejedno da li ga upoznajemo u osobi protagonista ili u osobi pisca. Samo, taj čovjek-ameba u osobi pisca pokročio je za koračić dalje: postao je lukava, maliciozna ameba.*⁶⁹¹ I ovaj iskaz o toj, njemu stranoj literaturi, nudi ključ za čitanje samog Galebovog romana. Jer upravo je granica između junaka i pripovjedača u narativnom tkivu *Proljeća Ivana Galeba* zamučena, njihove se misli stapaju i izmjenjuju u jedinstvenoj cjelini. *Lukava, maliciozna ameba*, držim upravo je autor koji je postao svjestan samoga sebe, svoje moći nad tekstom koji izgrađuje. A taj zaključak dodatno podržava i Galebov iskaz o spontanosti u umjetnosti: (...) *sam bio došao do zaključka da toliko opjevana spontanost i neposrednost umjentu baš i nije tako neophodna, ili da je, možda, bila neophodna za umjetnost pećinskog čovjeka. A još nešto kasnije (...) već sam vjerovao da se, u zamjenu za onu prvu, s vremenom razvija neka nova, vještačka spontanost i neposrednost, neka obnovljena naivnost (...) I da se, u svijetu suvremenog civiliziranog čovjeka, to valjda i nazivlje naprosto spontanošću i naivnošću.*⁶⁹² Na isti je način, na pozadini govora o religiji za koju kaže da je *jedino područje gdje su se ljudi potpuno i čisti od zadnje misli predavali u naručje fantaziji i iracionalnome, bez stidljivosti i susprezanja*⁶⁹³ protumačeno i Galebovo stajalište o pjesništvu: *Pjesnik je uvijek pomalo u zloj vjeri, a njegova naivnost uvijek pomalo uslovna. To je naivnost svjesna sebe. I uvijek bar trunčicu lukava. Tu je stalno prisutna pritajena svijest da ta naivnost može biti upravljena na ostvarivanje estetskih vrednota.*⁶⁹⁴ U takvom razobličavanju pjesnika, tek će djelo filozofa tj. *prerušenih pjesnika* biti označeno kao: *Nesvjesni pjesnici, nehotični tvorci prave poezije. A njihovu pjesničku narav i suštinu potvrđuje i upotpunjuje baš i ta crta pjesničke naivnosti, pjesničke nesvijesti o samom sebi: što svoje vizije života i svijeta šaraju savršeno ozbiljna lica, kao djeca kad rišu.*⁶⁹⁵

O odnosu umjetnosti i stvarnosti u misaonom svijetu Ivana Galeba progovorit će sam umjetnik: *Katkad pomišljam da su možda doživljajno najintenzivnije one mjesečine koje sam doživio u teatru. (...) Možda nas tek umjetnost nauči gledati na prirodu, na realne "prirodne*

⁶⁹⁰ Isto, str. 247.

⁶⁹¹ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 99.

⁶⁹² Isto, str. 127.

⁶⁹³ Isto, str. 79.

⁶⁹⁴ Isto, str. 79.

⁶⁹⁵ Isto, str. 95.

ljepote",⁶⁹⁶ a isto će tako, naglašavajući njihove različite načine funkcioniranja, tj. odijeljenost tih svjetova, reći: *U prirodi je sve dozvoljeno i sve legitimno; svi odnosi boja tu su dobri, tu nema loših harmonija. Naravno, osim ako upadnemo u pogrešku da na prirodu prenesemo zakone svojstvene umjetnosti.*⁶⁹⁷ I dok se umjetnost nastoji pokazati kao čisti izraz ljudskog duha i osjećanja, kao produkt one duboke ljudske potrebe koja nezaustavljivo izbija iz umjetnika, nemilosrdno ga trošeći, sada se eksplicitno prozivaju *zakoni umjetnosti*.

Autoreferencijalnim će se postupkom Desnica koristiti i pri oblažlaganju Galebove teorije o realnom i irealnom. Najprije će iznijeti sud: *Nikad nisam mnogo vjerovao u realnost realnoga. (...) tako je i meni ostalo to slabo razlikovanje između pomisli i stvarnosti, između "istine" i "laži", između onoga što se "odistinski događa" i onoga što se "samo zamišlja". I što je još gore, ostala mi je izvjesna nesposobnost da shvatim punu važnost tog lućenja. (...) Zar i fakat što ja u datom času doživljam, mislim, čuvstvujem, strepim, trpim, nije isto tako realan i historičan fakat kao i fakat što je u datom povijesnom momentu Cezar prešao Rubikon (...).*⁶⁹⁸ Tu će misao zrcaliti i epizoda iz djetinjstva o (sablaznjivom) ponašanju majke koja ne zna da joj je dijete mrtvo koju umeće u narativno tkivo.⁶⁹⁹ On, još kao dječak, uviđa: *Istina, ona ne zna što se dogodilo. Ali to što se dogodilo – to je stvarnost. (...) I tad sam pomislio: vidi! nije tu važan sam fakat, ono što se gore u planini dogodilo, ono što jest: važno je naprosto to da li majka za taj fakat zna ili ne zna.*⁷⁰⁰ Relativizam stvarnosti, stvarnost relativizma.

Prva od umetnutih priča u roman, što je također nedvojbeno autoreferencijalni postupak, o hipohondru⁷⁰¹ u narativnom je tkivu najavljena ovako: *Zamislite, na primjer, ovakvu priču: (...).*⁷⁰² Pripovjedač se izravno obraća čitatelju i traži suradnju u izgrađivanju priče koju pripovijeda. A značenje, ulogu ključnog momenta u priči – tj. straha, bojazni od neizlječive

⁶⁹⁶ Isto, str. 134.

⁶⁹⁷ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 276-277.

⁶⁹⁸ Isto, str. 82. Za isti ovaj navod iz romana Dubravko Jelčić kaže da se u njemu zrcali Galebov odnos prema životnom realitetu, ali i zametak njegove umjetnosti. (Vidi: Jelčić, D.: *Vladan Desnica i njegovo traganje za individualnom slobodom*, u: *Teme i mete*, Znanje, Zagreb, 1969, str. 227)

⁶⁹⁹ Vlatko Pavletić u studiji *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice* upozorava da se Desnica u toj interpoliranoj priči (objavljenoj samostalno kao *Mali iz planine*) približio Pirandellovoj teoriji pluraliteta ličnosti i relativnosti kriterija u ocjeni pojedinih ljudskih postupaka. (Vidi: Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*, Naprijed, Zagreb, 1971, str. 239) O dodirnim točkama Desnice i Pirandella govori i Branka Brlečić – Vujić (Vidi: Brlečić-Vujić, B.: *Motiv glazbe u romanu Proljeća Ivana Galeba*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 38-43), a zanimljivo je da talijanistica Sanja Roić u svom radu objavljenom u *Zborniku radova o Vladanu Desnici* ne spominje prožimanja dvaju kritičara i autora. (Vidi: Roić, S.: *Vladan Desnica i talijanska kultura* u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 19-31)

⁷⁰⁰ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 89-90.

⁷⁰¹ Vlatko Pavletić u umetnutoj priči (izvan romana je objavljena pod nazivom *Balkon*) karakterizira kao psihološku eksperimentalnu konstrukciju. (Vidi: Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*, Naprijed, Zagreb, 1971, str. 222)

⁷⁰² Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 85.

bolesti (koju bolesnik u stvarnosti nema: rak fizički nije prisutan pa nije niti mogao uništiti taj ljudski organizam: i koji je prouzročio (neku drugu) bolest što je dovela da smrti - na koncu svog iskaza minorizira: *Ali što je uopće važno da li je imao raka ili ga nije imao? Taj podatak, ta informacija, nadodaje se priči eto tek onako, kao neki post scriptum. Kao nešto što za samu priču nije ni od kakve važnosti.*⁷⁰³ Temeljnu je ideju ove priče, njenu poruku zapravo moguće iščitati i na razini cijeloga romana, upravo pozicija cijeloga romana daje smjernice i za tumačenje te umetnute priče. A s druge strane, istovremeno, ta umetnuta priča postavlja smjernice za čitanje romana i objašnjava njegova metodološka ishodišta. Priča u priči još jednom u okvirima romana problematizira odnos realnog i irealnog i precizira Galebovu poziciju prema tom pitanju.

U dijaloškoj je formi u roman integrirana i rasprava s autorom fantastičnog romana koji tek treba nastati, koji je još u skicama i bilješkama. I tu Galeb u nekoliko navrata koristi priliku da iznese svoja stajališta o umjetničkom stvaranju koje i realizira u sâmom romanu. Autor fantastičnog romana inzistira na pisanju *realističkog fantastičnog romana* zbog kritičara: oni mu uvijek zamjeraju ili jedno ili drugo (što je ujedno, dodajem, aluzija i na sudbinu Desničinih djela u kritičkim pristupima). Također će progovoriti o sudbini romana: *Romani nikad ne izlaze na dobro. Kad bi imali da izađu na dobro, ne bi bilo zašto da se pišu. (...) Roman se piše samo onda kad kuća gori. Inače je to plitka igrarija, tek radi zabave dokonih. To prepuštam drugima. Ako je čovjek spao na to da piše fantastične romane, to još ne znači da se degradirao dotle da juri za uspjehom u najširim redovima. Ali to opet ne smijete shvatiti kao da koketiram s larpurlartizmom.*⁷⁰⁴ Posebno su indikativne njegove riječi o piscu i njegovu djelu: *Vi još živite u bezezlenoj obmani da je pisac gospodar situacije. On je to možda tek za nekoliko početnih stranica ili poglavlja, dok postavi stvar, dok namjesti kulise, dok navije oprugu svojim licima. Dalje, sve se razvija samo od sebe, svojim nužnim, neizmjenjivim tokom, i vuče pisca za sobom kao psa na lancu. Blažena naivnost neupućenih koji misle da pisac piše ono što hoće! Taman! Iz njega nešto laje, brekće, mahnita, bulazni, drmusa njime kao drvenim lutkom. A on, ako je dovoljno bedast, samo se trudi da to bulažnjenje složi u tesane, gramatički besprijeke rečenice, da prikrije čitaočevu oku ono unutrašnje trukanje i drmusanje, što mu podaje nepomućeno miran i građanski pristojan privid, doprinoseći još više nesporazumku između njega i čitaoca ... Ja tu ni uz najbolju volju ne mogu više ništa da izmijenim.*⁷⁰⁵ Očigledno je da se napušta pozicija sveznajućeg pripovjedača i da se fingira pripovjedna situacija u kojoj likovi žive svojim životom nesputani pripovjedačem. Zanimljivo je da Galeb moli, preklinje autora tog

⁷⁰³ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 87.

⁷⁰⁴ Isto, str. 261.

⁷⁰⁵ Isto, str. 263.

fantastičnog romana da mu kaže završetak romana: *Ne kao autor čitaocu, već kao čovjek čovjeku!*⁷⁰⁶ Autor se pak pravda da nije riješio završetak i to ne zbog nedostatka inspiracije, nego *iz nekog straha od odgovornosti pred čovječanstvom... Zaista, šakaljiv zadatak!...*⁷⁰⁷ I dok Galeb želi uspostaviti komunikaciju o sadržaju romana na neutralnoj ravni, potpuno izlazeći iz sustava autor-čitatelj, izlazeći dakle iz okvira književnosti, umjetnosti, dotle autor romana u nastajanju pridaje tom umjetničkom djelu *odgovornost pred čovječanstvom*. Ironija.

Iz Galebova će pera nerijetko biti donošena sustavna objašnjenja pojedinih filozofskih, religijskih, društvenih pitanja, pa ne iznenađuje niti da je iznio svoje shvaćanje dvije različite teorije o umjetnosti: *teorija o umjetnosti kao kompenzaciji* i *teorija o umjetnosti kao oslobođenju*.⁷⁰⁸ Za nj je *najglavniji poticaj na pisanje težnja za "oslobađanjem"*. Tako nastaju oni najintimniji zapisi, prepiska, dnevnici, a samu sklonost prema pisanju tumači kao pojavu date životne dobi, pa za svoje pisanje kaže da je *senilna pojava*, ali to *piskaranje* mu je vrlo važno jer je u njemu *našao priličnog saveznika protiv samoće i duga vremena*. Uz uvriježeno mišljenje o tipovima književnosti Ivan u tekst unosi i svoje vlastite misli, misli koje objašnjavaju i sam tekst koji je pred čitateljem. Pritom je pretjerano samokritičan: *Jednu dalju zapreku mom pisanju vidim u tome što sam strašno, baš strašno neuk*.⁷⁰⁹ Na tragu je takvog razmišljanja i njegov iskaz: *O, kad bi oni koji pišu knjige znali kako na samrtničkoj postelji malo koja knjiga a da ne izgleda potpuno lažna!*⁷¹⁰

Brojna su pitanja *zanata* koja eksplicira taj *promašeni virtuoz*, pa iznosi i svoj stav o originalnosti, toj vječitoj težnji umjetnosti: *Originalnost još nikad nije nikla iz straha od banalnosti. (...) Čim u knjizi naiđem na mjesto koje mi makar i smao malo zamiriše na mistificiranu personalnost, na zamučivanje zbog zanatske draži li naprosto zbog mimetiziranja praznine, smjesta načulim uši. (...) Svjesna težnja za orginalnošću nesumljivo je stvar relativno novijeg datuma. (...) Originalnost se mučno probijala kroz naslijeđene sheme i okvire, kroz osvještene forme, svjesno nepoznata i netražena od umjetnika, uprkos njemu*.⁷¹¹

Galeb, za kojega je *svakolika lieteratura i svakolika umjetnost uopće stvar čulnoga i slikovna*, svjedoči o promjeni koja se dogodila u njemu samome, a vezano uz poimanje one vrste ljudi kojoj i sâm pripada: *Znam, znam: umjetnik doživljava u imaginaciji, "u duhu", po tome i jeste umjetnik, (...) I sam sam nekad tako govorio. I nadodavao da je naivna, diletantna, i*

⁷⁰⁶ Isto, str. 268.

⁷⁰⁷ Isto.

⁷⁰⁸ Vidi: Isto, str. 156.

⁷⁰⁹ Isto, str. 157.

⁷¹⁰ Isto, str. 347.

⁷¹¹ Isto, str. 155.

staromodna, i provincijalna ovakva predstava umjetnikova lika.⁷¹² Dok piše retke ovoga romana, njega u čudnu nedoumicu stavlja umjetnik koji ne osjeća potrebu da bude u stalnom, svakodnevnom dodiru s prirodom. Umjetnik je po njegovom mišljenju kontemplativna priroda, umjetnici nešto poetsko još istismu iz sebe, vječito je predan fantazijskom i senzibilnom, uvijek je u borbi s voljom: *Volja, uglavnom, i znači eliminiranje fantazije i senzibilnosti: one bi je rastočile, razoružale.*⁷¹³ Taj umjetnik, taj kažnjenik mora, smatra Galeb, imati dnevni obrok prirode i dnevni obrok samoće.

O samoj patnji i propitivanjima umjetničke prirode Galeb, taj stari umjetnik probisvjet ne samo da upućuje svojom tragičnom subinom koju nudi čitatelju na uvid, nego i iznosi vrlo jasne sudove: *Razvojni putevi velikih majstora muzike puni su pouke. Ono što se površno nazivlje njihovim sporim pronalaženjem sebe i tegobnim oslobađanjem od tradicionalnih stega, tek je nesvjesno prezanje pred vlastitom izvornošću i kasno iznalaženje hrabrosti da budu ono što jesu. Koji se autentični stvaralac nad provalom svoje samosvojnosti nije upitao: je li ono nepoznato i čulno u meni jedno preimućstvo ili deformitet? kvalitet ili odsustvo drugog nekog kvaliteta? nesmisao i gluhoća za formu ili muke oko stvaranja jedne nove forme? Istinski se umjetnik boji svoje smionosti. Treba biti na opezu prema onima koji istrčavaju naprijed noseći transparent svoje originalnosti. Otkriće vlastite originalnost daleko je teži posao nego što to plitkovi zamišljaju, a put do svoje ličnosti kudikamo duži i krivudaviji.*⁷¹⁴

U svakom je umjetniku, misli Galeb, vječito prisutan antagonizam između čovjeka i umjetnika u njemu, s neprestanim i uvijek bolnim prevagivanjem sad na jednu sad na drugu stranu i žalosno je kada prevlada bilo koja od tih komponenta u ličnosti. I inače Galeb o umjetniku misli u skladu s romantičarskom filozofijom: on je genij, talent, izuzetan je i neshvaćen u svojoj okolini: *Iz te moje preosjetljivosti za muziku (ili, točnije, za zvukove) moji su u djetinjstvu zaključili da sam jako naklon muzici, i dosljedno, bez sumnje, za nju nadaren. (...) Neko sam vrijeme, kasnije, vjerovao da je to možda pravi znamen za budućeg izvođača virtuozu.*⁷¹⁵ Upravo taj prvi susret s tom spregom: umjetnost – žrtva Galeb je doživio u svom djetinjstvu na primjeru svoga učitelja violine. I dok je on proglašavan žrtvom umjetnosti, ali svojom krivicom, njegova je neuredna i zapuštena žena u mjestu postala simbolom za *posrednu i tim neviniju, žrtvu umjetnosti.*⁷¹⁶ I svaki se glazbenik žrtvuje za svoju umjetnost, čak i fizički, pa ce Galeb ustvrditi u razgovoru s Ernom: *Ta molim te, zar bi itko od nas bio speman da za*

⁷¹² Isto, str. 336.

⁷¹³ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 336.

⁷¹⁴ Isto, str. 309-310.

⁷¹⁵ Isto, str. 53.

⁷¹⁶ Vidi: Isto, str. 115.

čovjeka prinese onoliku žrtvu koliku prinosi za instrument!,⁷¹⁷ a ona upozorava da je tu specifičnost glumca koji daje direktno sebe, "bez posredstva instrumenta". Ipak, i on je žrtva što je evidentno u slučaju propalog glumca: *Imitirao je čovjek sam sebe, ponešto pri tom pregoneći. Žrtva za umjetnost, kao i svaka druga.*⁷¹⁸ I sam umjetnik, dakle i sam žrtva Egidije će za umjetnost žrtvovati svoju kćer Kalpurniju koja odlazi s talijanskom kazališnom družinom, a Ivan, Majin otac pokopat će mlado tijelo te klaviristice negdje u Italiji. Galeb će zaključiti: *Čovjek se rađa s vokacijom za boema kao i za bilo što drugo, pa se i ta vokacija kao i druge očituje od malih nogu u našoj spremnosti na žrtvu zbog nje.*⁷¹⁹ istovremeno sretan što takav soj ljudi⁷²⁰ svakim danom sve više izumire: *Da, hvala dragom bogu, svaki nas je dan manje, osjećam se kao neka nadživjela prepotopna neman, kao neki arheopteriks. Duskora će nas sasvim nestati. I to, objektivno, neće biti baš nikakva šteta. A vjerujte mi, neću ni ja subjektivno mnogo žaliti: zbilja nismo ni za što dobri, ni za što upotrebljivi.*⁷²¹ i *Mi smo usamljeni, odrvenjeli strukovi zaostali na jesenskoj njivi.*⁷²² Fra Anđelo razgovarajući s Ivanom "pravom, pravcatom umjetničkom prirodom" te "čistim, rođenim umjetnikom", ističe umjetnikovu, pa i njegovu nesposobnost za snalaženje u stvarnome svijetu: *Ti si se u svijetu realnih činjenica kretao kao u svijetu umjetnosti. Za tebe je život bio teatar. (...) Pristupao si životnim faktima kao izvorima impresija, kao izvorima senzacija. (...) Kažem ti, ti si mislio osjećajem, ti si mislio senzibilnošću, ti se mislio ćutilima, uhom, noktom, kožom – svime, samo ne mozgom, samo ne mišlju.*⁷²³ U razgovoru s liječnikom Galeb se također osvrće na njihovo različito poimanje svijeta i života *Vi, intelektualci, umjetnici i ljudi te vrste, često komplicirate vaše stanje nekim vašim subjektivnim svjesnim i podsvjesnim momentima. Vi uopće komplicirate život. Vi doživljujete život nekako rekao bih... - Literarno, zar ne?*⁷²⁴ i iz te diskusije kaže: *Mi se ne razumijemo, mi smo dva svijeta! Vi ste čitavi ogrezli u konkretnoma, u praktičnom, u materijalnome. (...) A za mene, naprotiv, baš to ne postoji!*⁷²⁵ Jaz je prisutan i nepremostiv.

Vrlo su česta Galebova razmišljanja o teatru, toj vrsti umjetnosti što ju je intenzivno čulno doživio kao dječak koji je uz poklič iz predstave i vezao sudbinsku naznaku nadolazeće nesreće. O njoj će u romanu, pored već navedene epizode iz djetinjstva, iznositi svoja stajališta u

⁷¹⁷ Isto, str. 316.

⁷¹⁸ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 248.

⁷¹⁹ Isto, str. 194.

⁷²⁰ Saša Vereš je u napisu *Veliki i mali svijet Vladana Desnice potresno posvjedočio: Ona otmjena tuga bez koje ne mogu zamisliti Desničine junake daje svakome od njih nešto veličajno, neponovljivo i martirsko.* (Vidi: Vereš, S.: *Veliki i mali svijet Vladana Desnice*, "Izraz", XI/1967, 7, str. 628)

⁷²¹ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 183.

⁷²² Isto, str. 184.

⁷²³ Isto, str. 177-178.

⁷²⁴ Isto, str. 318.

⁷²⁵ Isto, str. 324.

unutarnjem monologu: utvrdit će da je u njemu, *toj širokoj umjetnosti, po prevashodstvu umjetnosti za mase već napuštena konvencija djetinjeg iluzionizma*, a on želi da se napokon i književnost udalji od mimetizma.⁷²⁶ Potaknut viješću u novinama o smrti nekad poznatog glumca za kojeg je imao osjećaj *da u dubini duše ne voli svoj poziv, da ga na mahove čak mrzi i da krije intimno nezadovoljstvo*, junak u njemu vidi tipičan primjer čovjeka na kojega je umjetnost razorno djelovala, jedinku u kojoj je sukob između umjetnika i čovjeka unutar jedne osobe doveo do nesretne i promašene egzistencije. Galeb se prisjeća njihovih dugih razgovora o umjetnosti, pa će izijeti novu teoriju o kazališnoj umjetnosti. Naime tvrdi da *(...) istinski velika djela dramske poezije ne bi trebalo prikazivati, (...) da su ona i bez "scenske realizacije" potpuno realizirana, u sebi cjelokupna, sama sebi dovoljna, dokraja dorečena.(...)*⁷²⁷ Upravo u uprizorenjima tih tekstova otvaraju se mogućnosti za njihovo oskvrnuće, za njihovo izobličenje. U teatru *poetske vrijednosti teksta prevode se u para-poetske. Eto: taj postupak prevođenja vrednota, ta ponovna, "umjetna" koloracija prethodno dekoloriranog lirskog glasa, ta falsifikacija autentične liričnosti, to se zove teatar, umjetnost teatra.*⁷²⁸ I dalje razvija svoju misao: *Da, takvozvana "dramska poezija", to jest poetski vrijedni tekstovi pisani u dramskoj formi, i "teatar", ne samo što nisu istovjetnost i međusobna nadopuna nego su sušta suprotnost i uzajamna negacija.*⁷²⁹ U početaku ovog Galebovog izlaganja o navedenim problemima, očigledno je, da junak ne luči različite književnoteorijske kategorije: dramski tekst kao književni entitet s jedne strane te njegovo uprizorenje u skladu sa zakonima dramaturgije s druge strane. Kako je protagonist i sam obilježen kontradikcijama, u daljnjem će tijeku svog izlaganja on ustvrditi: *Tvrdim samo da ta umjetnost (scenska, ubacila S. T-Š.) i njene specifične vrednote nisu identične s umjetnošću dramske poezije i njenim vrednotama, niti predstavljaju neku njenu integraciju ili njeno "puno ostvarenje". (...) Istina i scenska nam umjetnost ponekad pruži koji časak užitka; ali taj je užitak suštinski različit od užitka u poetskom tekstu.*⁷³⁰ Ovdje, u razmišljanju protagonista o teatru prisutna je kontradikcija koja oprimjerena postaje tek element kojim se roman ponovno uokviruje, kojim skreće pozornost na svoju izgrađenost. Naime Galeb je već u djelu eksplicitno iznio svoje stajalište u razgovoru s fra Anđelom o karakteru junaka

⁷²⁶ Ovo nastojanje iskazano u romanu Branka Brlečić-Vujić u studiji o *Motivu glazbe u romanu Proljeća Ivana Galeba* čita u postmodernističkom ključu pa uočava (Pirandellov) obrat koji nastaje u djelu. Naime, i stvarnost je tek jedan od mogućih svjetova, a suvremena se umjetnost u većoj ili manjoj mjeri odmakla od načela mimetizma. Svako stvarnosno djelo u sebi ne nudi samo sliku života, nego i onaj segment života koji je umjetnost ostvarila na svoj način. Obrat je u tome što *ono što smatramo životom, predstavlja privid, a prava je zbilja – umjetnost!* (Brlečić-Vujić, B.: *Motiv glazbe u romanu "Proljeća Ivana Galeba"*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, str. 41)

⁷²⁷ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 228.

⁷²⁸ Isto.

⁷²⁹ Isto, str. 229.

⁷³⁰ Isto, str. 230.

književnog djela: on ne samo da može, nego i treba biti kontradiktoran: *Da sam pisac, nikad ne bih strahovao da ne upadnem u kontradikciju i nedosljednost; tek kontradikcija je ono što liku podaje krepčimu i reljef. O, dobro raskrečiti par osnovnih karakternih crta – to je osnova na kojoj se tka uvjerljiv životan ljudski lik!... Kontradiktornost je jedan od temeljnih zakona ljudske psihe, i ko to nije shvatio, nije shvatio ama baš ništa o čovjeku!...*⁷³¹ Desnica se poslužio potpuno identičnim postupkom kao i u već navedenom izlaganje *ars poetica* koje je, zatim uvidamo, provedeno i u samom djelu.

Protagonist će i sâmoga sebe, svoj životni put predstaviti iz vizure liječnika kao još jednu priču: *Zacijelo je i on čuo priču o tragediji virtuozu koji je nesretnim slučajem, ili nesmotrenošću, na veselom izletu, kad se najmanje tome mogao nadati, iznakazio ruku, i time se upropastio i onesposobio za dalju karijeru; i to uprav u času kad je već stajao na pragu slave – itd, itd.*⁷³² Ironijsko stajalište prema svom životu ovako transponiranom u pričicu eksplicitno izriče: *Obična slatka pričica, dobra za šiparice i za posljednje stranice sedmičnih ilustracija. I kadra, čak, uz neki minimum spretnosti, da čovjeku donese kudikamo više slave nego što bi mu ikad mogla donijeti ona promašena karijera. A može uroditi još i tom neočekivanom blagodat, da čovjeku ponude da igra sam sebe u filmu, da izigrava sam svoju "tragediju". Eto što sve može da donese jedna sretno potrefljena nesreća!*⁷³³ Granica je između života i umjetnosti vrlo tanka, nepravilna, zamućuje se. Život je priča, priča je život. I u Galebovom načinu razmišljanja čini se kao da životne pojave te vrste, te sudbonosne ljudske tragedije bivaju zanimljivije tek kao tema umjetnosti. Tada su čak i (financijski) isplativije. Umjetnost u tržišnim okolnostima. Indikativno je i Galebovo mišljenje o nesreći koja ga je snašla: *nesreća (je) došla baš u pravi čas, u čas kad sam bio dopro do krajnjih granica mojih mogućnosti i kad ni bez toga ne bih bio kročio ni za stopu dalje, u čas kad je neminovno moralo da otpočne srozavanje. Milostiv udes!*⁷³⁴ Taj životni kroki koji Ivan nudi čitatelju bit će potpun tek kada pripovjedač sâm u svom romanu iznese mišljenje o uratku koji je pred njim: *Eto, pod starost sam iskusio i to: što znači posjedovati jedan rukopis. Primirisao sam i spisateljske slasti. Šašav posao! Ako sam dobro shvatio u čemu je stvar, treba naopakao proživjeti čitav jedan život, pa da bi se odatle napisala jedna, i to najčešće slaba knjiga!*⁷³⁵ Za ovaj je roman-esej, u kojem sam pripovjedač koji je ujedno i glavni lik djela, i život i pisanje o životu samo je *šašav posao*. Kasno modernističko ostvarenje koje samo za sebe kaže da je *slaba knjiga*. Izvrće roman sam sebe, pretresa se i

⁷³¹ Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986, str. 179.

⁷³² Isto, str. 31.

⁷³³ Isto.

⁷³⁴ Isto, str. 54.

⁷³⁵ Isto, str. 367.

obračunava se sam sa sobom. Junak sam sebe ironizira, roman sam sebe parodira. Izgubio je bitku. Krenuo je, vidljivo je, prema postmodernom poimanju svijeta, pa i umjetnosti.

U modernoj su književnosti vrlo često predmet njezinog bavljenja junak-umjetnik i brojni problemi koji su usko vezani s temeljnim problemima umjetnosti. Umjetnik postaje junak u umjetničkom djelu, a problematika umjetnosti temom umjetničkog djela. I kao što se tumačenju podvrgava i priroda, i tehnika i tehnologije, i život – tako i umjetnik i umjetnost, ta djelatnost genija postaje i sama temom stvaralačke zaokupljenosti. I *Povratak Filipa Latinovicza* i *Proljeća Ivana Galeba* romani su o umjetniku, jedan o slikaru, a jedan o glazbeniku koji se okušao u pisanju romana. A svaki nam roman o umjetniku uvijek nudi u samome sebi jednu latentnu svijest o iluziji. Ova dva romana tu svijest razgolićuju. U tim traktatima o umjetnosti, u tim romanima-stvaralačkim manifestima čitatelj je bačen u labirint (ponekad i kontradiktornih) iskaza (potaknutih monološko-asocijativnom tehnikom, oblikovanim u, najčešće, eseje) koji žive svojim samostalnim životom, ali životom koji nudi ključ za tumačenje cijeloga djela. A opet, tek kada čitatelj sve ključeve razasute diljem tih narativnih struktura postavi u prave ključanice, kada posloži kockice u tim slagalicama čitam se novi, cjelokupni smisao. Dio zrcali cjelinu, cjelina zrcali dio. Autoreferencijalnost. Takvi romani sami u sebi nadržavaju svoj pokušaj definiranja kako vlastitih stavova o umjetnosti, tako i iskušenja izvjesne estetike ili, pak, psihologije stvaranja. Oni prerastaju iz medija koji je nudio tek bilježenje neposrednih stvaralačkih iskustava u medij koji propituje sam sebe. Tragično osjećanje života više nije konkretizirano u neposrednom odnosu prema romanesknim situacijama, sada je ono (u *Povratku Filipa Latinovicza* manje, a u *Proljećima Ivana Galeba* više) projicirano na sam akt umjetničkog stvaranja. Pita se roman, taj tradicionalni narativni oblik, o svojoj sposobnosti za realiziranje i neromaneskkih, najčešće imaginativnih iskustava. Pita se roman je li došao do samoga svog (tradicionalnog) ruba.

2.3. Autoreferencijalnost u romanu

Bolja polovica hrabrosti Ivana Slamniga

*Tetin rukopis i fascikli mirisali su po starome stolu,
ali ne po parfemima već po mirodijama...
(Bolja polovica hrabrosti)*

Roman, osim što redovito preispituje ljudsku sudbinu kao građu romanesknoga kazivanja, ne zazire niti od propitivanja i vlastite sudbine kao književne vrste. Svaki se pritom služi različitim narativnim sredstvima. Roman Ivana Slamniga *Bolja polovica hrabrosti* to čini putem razgolićavanja dvostrukog odnosa pisca i čitatelja i zakonitosti ljubavne i detektivske priče. Sastoji se od dva paralelna narativna tijeka.⁷³⁶ Okvirna je priča o životu Flaksa, intelektualca srednjih godina u hrvatskoj metropoli, a umetnuta je fabula - koju piše teta Matilada - o životu Ane i Vojka iz primorja. Ta dva sloja romana simuliraju zbilju i fikciju, i svaki je pisan različitim kodom. U tom se paralelizmu stilskih sredstava tradicijskog pripovijedanja i moderne naracije reprezentira sukob tradicije i suvremenosti što izaziva napetost između njih. Između tako suprotstavljenih diskursa nastaje napetost i sukob, a Slamnig suvremenost prezentira kao oblik subjektivno oživljene i jezično prisvojene tradicije koja se u narativnom tkivu ostvaruje kao ironijska igra jezičnih struktura. Svaka dijegetska razina ima svoga pripovjedača. U okvirnoj priči autor nije identičan ni liku ni pripovjedaču, ali su pripovjedač i lik identični, pa je - u skladu s Genetteovom podjelom pripovjednih modela s obzirom na odnos autor-pripovjedač-lik - očito da se radi o homodijegetskoj fikciji. Dakle u tom klasičnom slučaju tzv. (pseudo)autobiografskog romana Flaks pripovijeda u prvom licu.⁷³⁷

⁷³⁶ Na tu činjenicu redovito upozoravaju kritičari u čiji je fokus stručnog interesa ušao i roman *Bolja polovica hrabrosti*. U tom je romanu *banalne fabule*, kaže Nemeč, u prvome planu *vješta intelektualna konstrukcija kojoj je u osnovi ludičko naglašavanje ambivalentna odnosa fikcije i zbilje, zamišljenog i stvarnog, jednako u temi i na razini metateme*. Matilada sentimentalnom pričom uvlači Flaksa u suptilnu erotsku igru, u svojevrstni *mise-en-abîme* koji u krajnjem ishodu treba pokazati kako se literaturom mogu obaviti posve *opipljive* izvanliterarne zadaće: parodijski se izvrcē zbilja i literatura. Dvije samostalne dijegetske razine teku u romanu paralelno međusobno se zrcaleći i nadopunjujući. (Vidi: Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 243)

U članku *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana* sustavnoj analizi Milanja će za kompoziciju *Bolje polovice hrabrosti* utvrditi da je složena: šest kompozicijskih blokova s relativno zaokruženom cjelinom u funkciji su razvitka radnje i fabule te njezinih sižejnih grupiranja na vremenskoj razini. Situacija se dodatno usložnjava jer se u romanu odvijaju dvije *paralelne* radnje: Flaksovu priču kritičar naziva okvirnim romanom, a Matildinu priču nutarnjim romanom. (Vidi: Milanja, C.: *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, str. 42-48)

⁷³⁷ U hrvatskoj prozi u trapericama, zaključuje Flaker, pripovjedač koji se pojavljuje od samih njezinih početaka je mladi inteligent koji je najčešće bez stalne profesije. Takav pripovjedač redovito ne pripada ustaljenim društvenim strukturama, nego se kreće u okvirima svoje klape. On je izrazito dezideologiziran. Iako je suvremen - služi se i pojmovima specifičnim za suvremenu civilizaciju i masovnu/medijsku kulturu - on osporava *potrošački* mentalitet,

Umetnutu priču teta Matilda pripovijeda u trećem licu, pri čemu nije moguće staviti znak jednakosti između nijednog para sačinjenog od provjerenih narativnih instanci (autor-pripovijedač-lik), pa govorimo o heterodijegetskoj fikciji. Na prvi su pogled fabule tih narativnih tijekova vrlo jednostavne. Okvirni se narativni tijek odlikuje neposrednošću u prikazivanju događaja. Pisac se povlači u sjenu: želi stvoriti dojam da junaci govore mimo njega i da se događaji događaju bez bilo kakva njegova utjecaja na njih. Pisac je tu samo da bi, kako reče Slamnig, *registrirao situaciju*, pa je *njegov stvaralački akt u retuširanju te situacije, te stvarnosti koju gradi od gotovih komada što ih je život izgradio, da tako kažem, od konfekcije života*. Kritika je, kao što smo već upozorili, nerijetko tvrdila da je okvirna priča satkana od banalnih događaja koji čine Flaksovu svakodnevicu. On, znanstveni radnik, provodi dane u potrazi za starim natpisima koji bi mu trebali poslužiti kao građa za izradu doktorata znanosti pod nazivom *Preobrazba književnog i saobraćajnog jezika u sjevernoj Hrvatskoj u 19. stoljeću*. Sa svojom klapom nalazi se u gostionici pri čemu ga preplavljaju osjećaji nostalgije za prošlim vremenima. Tu susreće i Zitu također pripadnicu klape, koja mu želi pomoći u njegovoj potrazi za zanimljivim natpisima što ga odvodi u njezin stan gdje upoznaje tetu Matildu i Anitu koja će mu postati ljubavnica. S klapom⁷³⁸ odlazi na izlete u okolicu, ispija se mnogo alkohola, čitaju se nastavci Matildine priče, analizira se taj tekst u nastajanju, proživljava se snažna seksualna avantura s Anitom, javljaju se reminiscencije na doba školovanja i na putovanja po Europi. Svi ti događaji iz svakodnevnog života u čijoj osnovi leži nesustavan rad na pronalaženju građe neophodne za izradu teze uglavnom čine tu fabulu. Teta je Matilda u priči o Ani i Vojku,

pa time i samu tu civilizaciju. Nerijetko, on iskazuje izraženu sklonost prema infantilizaciji pripovijedanja: bilo da se radi o tipu dječjeg ili već intelektualnog koji nije filozofičan, koji je sklon jednostavnom zaključivanju, čije svjetonazorske kategorije poprimaju izgled naivnosti. Pripovjedač je to koji zazire od *sveznanja*, pa je on - nasuprot tradicionalnom pripovjedaču sveznadaru - izraziti empiričar: pripovijeda samo o onome što vidi i čuje, a u sve je ostalo nesiguran, sve je ostalo moguće na razini konstrukcije. Dakle, on u sebi neprestano prevladava suprotnost između empirije i konstrukcije. Svjestan je svoga pripovijedanja kao modeliranja zbilje, naočigled se poigrava događajima i likovima. Iz svakog tog njegovog postupka jasno se zrcali njegova svijest o vlastitoj poziciji demijurga stvorenoga svijeta. (Vidi: Flaker, A.: *Proza u trapericama*, SNL, Zagreb, 1976, str. 193)

Škvorc smatra da je izbor glavnog junaka znakovit. Naime, Flaks je lektor hrvatskog jezika koji je putovao i izvan domovine, a u vrijeme odvijanja radnje romana piše doktorat znanosti. Činjenicom da je pripovjedač sveučilišni profesor književnosti, Slamnig pridaje dodatnu važnost njegovim promišljanjima o interpoliranom romanu tete Matilde. (Vidi: Škvorc, B.: *Novak i Slamnig: od zauzdavanja pripovjedača do ispisivanja "nepopunjenih" prostora (ili obrnuto, kako bi rekao Marinkovićev žandar)*, "Književna revija", XVI/2001, 1/2, str. 21-22)

Na tom su tragu i razmatranja ostalih kritičara o problemu junaka u *Boljoj polovidi hrabrosti*.

⁷³⁸ Motreći klapu u Slamnigovu romanu, u toj prozi, kao i u Šoljanovim djelima, dolazi do preispitivanja urbanog senzibiliteta i gubljenja vlastitosti u *mi* koje zapravo nikad nije niti realizirano u pojedinačnim pojavnostima. Prethodna generacija pisaca nije inzistirala na *nama* kao ogledalu *mene*, a Šoljan, Slamnig i drugi upravo polaze od ogledanja kroz *druge*. To se ogledanje kroz *druge* svodi na prisjećanje i prizivanje izgubljenog stanja, što je očito iz činjenice da radnja oba romana započinje onda kada je u praksi ukinuta kategorija *nas*, koji zapravo više niti nismo *mi*. Prvotno, arkadijsko stanje je potpuno nestalo, a njegovo obnavljanje osuđeno je na propast⁷³⁸. Osamdesetih godina dvadesetog stoljeća u prozama Bašića, Popovića, Perišića i drugih čini se korak dalje od originalnog *izgubljenog zajedništva Slamnigove klape*: prati se proces raspadanja nadindividualnog entiteta (ali i potrage za njim). (Vidi: Škvorc, B.: *Slamnigova klapa (u raspadanju) kao predložak "ekipi" iz suvremene neorealističke hrvatske kratke proze*, "Književna revija", XVII/2002, 3-4, str. 112-113)

zapravo, kako reče C. Milanja, konstruirala *gotovo mali porodični roman iz građanske obitelji*. Glavne junake upoznajemo u doba njihova mladelaštva, i odmah je jasno da su oni suđeni jedno drugome. Zatim slijedi epizoda Vojkova povratka sa školovanja i on, mladi muškarac, prosi Aninu ruku. Po povratku sa svadbenog putovanja, Vojko je ugledni liječnik u svom mjestu, Ana se dokazuje kao mlada domaćica, a i javljaju se prvi nagovještaji njegove bolesti. Rat je prohujao i tim područjem, Vojko je umro, a Ana vjerno pohodi njegov grob. No na groblju se redovito pojavljuje nepoznati muškarac, pa se nameće dvojba radi koga Ana dolazi svaki dan. I tu je vrijeme da Flaks, nakon što mu se *upalila žarulja*, pobjegne glavom bez obzira. *Razuman uzmak – bolja polovica hrabrosti*.⁷³⁹ Pri svom prvom susretu s Flaksom autorica ima gotov samo prvi dio tog romana koji mu nudi na čitanje. Na taj ga je način ujedno privolila da i on sam, nesvjestan svoje uloge, postane sustvaratelj tog romanesknog tkiva. Svako njihovo novo druženje, pored izmjene mišljenja o raznorodnim događanjima, ispunjeno je razgovorima o tetinu romanu u nastajanju.

Dakle očigledno je da se ovdje radi o klasičnom postupku priče u priči, o *mise en abyme* - u. I kao što je taj pojam heraldičke provenijencije u početku označavao figuru ucrtanu u grb na štiti koja minijaturno odražava figuru cijelog štita, tako i ova umetnuta priča pridonosi stvaranju cjeline smisla ovoga romana. U *Boljoj polovici hrabrosti* ova je priča u priči koju pripovjedačica amaterka stvara pred našim očima potpuno samostalna narativna cjelina i kao takva predstavlja strukturu koja se istodobno ostvaruje u sadržanoj i sadržavajućoj priči. Pritom se nužno ukida sintagmatski razvoj dijegeze. *Mise en abyme*, taj otvoreni oblik dijegetske samosvijesti, vrlo je čest postupak u autoreferencijalnim romanima. On je dakle odraz koji povezuje dijegetsku cjelinu i neki njezin dio. Upravo nam interpolirana tetina priča nudi temelj za postavljanje okvira⁷⁴⁰ u kojima razumijevamo tekst. Pritom tako ostvareno kontekstualiziranje i samo opet iziskuje nadomještanje, tj. dopunjavanje novim kontekstima.⁷⁴¹

U romanu *Bolja polovica hrabrosti* ustvrdila sam da se dvije dijegetske ravni razvijaju paralelno, zrcaleći se jedna u drugoj. Tu je slučaj da fragment na raznolike načine u sebe uključuje i samo djelo kojemu pripada, pa u skladu s tipologijom koju je uspostavio Lucien Dällembach⁷⁴² govorimo o tzv. *aporističkom mise en abyme-u*. Roman - započet Flaksovim besciljnim lutanjem zagrebačkim ulicama koje ga odvodi do gostionice, tj. mjesta sastanka

⁷³⁹ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 111.

⁷⁴⁰ Podsjetila bih tek na *dvostruku usmjerenost okvira* (Goffman, E.: *Frame Analysis*, 1974) tj. na činjenicu da okvir uvijek istodobno isključuje i uključuje, naravno shodno perspektivi iz koje se promatra.

⁷⁴¹ Ili lumanovski rečeno, književni sistem se reproducira trajnom razgradnjom događaja kao svojih jedinica, pri čemu su događaji - tj. književnokritički, književnopovijesni i književnoteorijski komentari - autoreferencijski činovi dodjeljivanja značenja koje u funkciji samoopisivanja neprestano generira sam književni sistem. Pritom oni kao *okstenzija predmeta* neprestano potkopavaju i nadomješčaju jedan drugi. (Vidi: Luhmann, N.: *Ljubav kao pasija*, Naklada MD, Zagreb, 1996.; Luhmann, N.: *Teorija sistema: svrhovitost i racionalnost*, Globus, Zagreb, 1981.)

⁷⁴² Vidi: Dällembach, L.: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, 1977.

njegove klape - oblikovan je izmjenjivanjem događaja koji se odvijaju u dvije dijegetske ravni, kao što sam već rekla. Dominacija narativnog tijeka koji prikazuje Flaksovu svakodnevicu, u romanu je iskazana na razne načine. Svaki nastavak tetina rukopisa - dakle, svako prekidanje narativnog tijeka - oblikovan je ovisno o događajima iz junakove sadašnjosti u kojoj je i teta postala akterom. Siže je te priče u priči redovito rezultat promjena koje su se dogodile između Flaksa i tete ili je rezultat onoga što je teta željela da se dogodi, pa je tako svaki interpolirani dio u romanu projekcija Anamatildinih tajnih želja i težnji. Nakon njihovog prvog susreta u Zitinom domu, kada raspravljaju o pitanjima vezanim uz tehnologiju izrade teksta, o čemu će kasnije detaljnije biti riječi, teta mu daje već gotovi, nenaslovljeni prvi dio svog amaterskog uratka. U njemu upoznajemo glavne junake, Anu i Vojka, u okrilju obitelji, a završen je njezinom prosidbom. Zatim slijedi dio Flaksove priče o izletu s klapom u Brestovje u potrazi za zanimljivim natpisima, pa pripovjedač polupijanom i umornom Flaksu u ruke daje drugi nastavak tetine priče. U prethodnom dijelu umetnute priče već uredno naznačeni događaji sada se realiziraju. Pratimo Anino i Vojkovo vjenčanje, odlazak na bračno putovanje, a po povratku s medenog mjeseca pripovjedačica veliku pozornost posvećuje Aninom snalaženju u novom domu u kojem je sada ona gospodarica (detaljno opisuje njezinu samostalnu organizaciju i proslavu Vojkova imendana). Ana se navikava i na posebnosti liječničkog posla o kojem Vojko svakodnevno govori i na nove mirise koje donosi u njihov dom. Ovaj drugi umetnuti dio autorica zaključuje najavom ratnih zbivanja, koja su pripovjedačici nužno potrebna. Naime potaknuta diskusijom s Flaksom o jezičnim problemima, autorica da bi iskazala svoje stajalište o jeziku književnog djela, tj. da bi potvrdila i oprimjerala svoju tezu, otvara u pripovijesti prostor za njezinu realizaciju: *U prisutonskom sjaju stao je u luku ulaziti velik crn brod kojemu je na bokovima bila naslikana velika jugoslavenska zastava i oči parao velik bijel natpis JUGOSLAVIJA. Ovaj se brod, znači, kretao onim dalekim morima na kojima je vladao rat i gdje su u dubinama kružile podmornice, vretenaste i tamnoblistave poput dupina.*⁷⁴³ Flaksov narativni tijek koji je uslijedio započinje prikazom njegovih snova potaknutih svakako i sadržajima tetine priče. Po povratku iz Brestovja, Flaks i Anita su se podali strastima u Zitinu stanu. Uskoro dolazi i teta, pa razgovaraju i o jezičnim pitanjima u pripovijesti. U novoj pošiljci umetnute priče rat je postao njezina tema. Putem motiva korištenih već mnogo puta u raznoj literaturi, teta opisuje ratnu stvarnost Ane i Vojka i daje najavu njegove bolesti - *Vidjelo se da je Vojko svaki put sve umorniji, stao se tužiti na bolove u utrobi, što ona nekako nije ozbiljno shvaćala noseći negdje duboko u sebi zapretanu tlapnju da liječnik ne može biti bolestan.*⁷⁴⁴ - a samu će epizodu

⁷⁴³ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 60.

⁷⁴⁴ Isto, str. 75.

okončati upravo njegovom iznadanom i naglom smrću. Flaks, taj ironični intelektualac u neprekidnoj potrazi za zanimljivim jezičnim natpisima, on - koji diše i misli kao njegova klapa; on, koji hedonistički *udiše* dan za danom; on, koji se osjeća sigurnim s čašom konjaka u ruci – u tom se trenutku osjetio zarobljenim u svojoj svakodnevici: *Teta me je, međutim, sa svojim redovitim nastavcima koji su, sve sam više uviđao, težili da budu transpozicija onoga što se u damu dogodilo, baš kao i san, vezivala uz grudu, pa onda Anita i Zita i naši zajednički izleti, najedamput je u poznatoj, labavo spletenoj sredini nastao nekakav teritorij u kojem sam se ja kretao i bio kod kuće. U toj su zemlji izlazile i periodične publikacije uokvirene u uredan tulač, kao pošta koju razvoze kočije.*⁷⁴⁵ Do bijega iz te bajkovite, izmaštane zemlje moralo je doći, ali Flaks toga još nije svjestan. Po povratku s izleta na koji ih vodi upravo teta da bi Flaksu pokazala neproučene i neevidentirane grobove, a prije samog čitanja posljednjeg dijela umetnute priče, junaku je potpuno jasno da: *Sve se sada miješalo i pretapalo, ali u nekom ritmu, činilo mi se da nisam nikada uhodanije živio. Fratri sa zelenom bradom već nekoliko tjedana sve su mi rjeđe dolazili u san, (...) Gubile su se prisilne misli, totenanci mučnih uspomena koje su se uhvatile pod ruku s kosturima planova za sutrašnjicu.*⁷⁴⁶ U takvoj situaciji novi, a on drži posljednji nastavak tetine priče, donijet će zaokret u *ponešto neočekivanu stranu*. Naime Anini svakodnevni posjeti Vojkovu grobu i njezina tuga bivaju *poremećeni* susretanjem mladića koji također redovito pohodi groblje. Javljaju se i Anine moralne dileme: *Razjedala ju je misao da mladić s groblja ulazi u njezin život poput Vojka, da ne dolazi više pred raku, već na sastanak. Neizbježno joj je palo na pamet da je taj mladić zapravo Vojko, njegovo utjelovljenje (...) Nije li njezina privrženost našla novo hvatište, može li to biti, smije li to biti, nije li to grijeh?*⁷⁴⁷ U diskusiji koja je uslijedila oko pitanja vjerodostojnosti u izgrađivanju karaktera Aninog lika koje muče tetu, Flaks postaje svjestan zamke u koju ga je ona uvukla, pri čemu se koristila njihovim druženjima, problematiziranjem pojedinih tehničkih pitanja pisanja djela, pa i putem sadržaja same umetnute priče. I upravo tu leži odgovor na pitanje kako i zašto je došlo do toga da je Flaks osjetio snažan impuls da napusti metropolu i pobjegne u Brestovje, u arkadični krajolik: *Djetinjasto sam se šalio sam sa sobom da mi prođe vrijeme. Blebetao sam kao da sam u ženskom društvu. Spašen!*⁷⁴⁸

Dakle i u ovom je Slamnigovom romanu, kao i u njegovim prozama, očito da je autorova osnovna namjera vješto sastaviti priču i odmah je zatim razoriti putem njezina pričanja. Zato je ponašanje i stajalište pripovjedača uvijek u vezi sa zahtjevima priče, a tehnika će pripovijedanja

⁷⁴⁵ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 80.

⁷⁴⁶ Isto, str. 97.

⁷⁴⁷ Isto, str. 103.

⁷⁴⁸ Isto, str. 111.

postupno voditi do njezina smisla. Svi su ti elementi, tj. ta struktura priče stvorili okvire za razvoj priče, ali i utječu na posljedice zbivanja. Obrće se tradicionalna situacija u kojoj je život pričao priče, pa je u ovom romanu priča ta koja provocira mišljenje tog života. Sam se pisac udaljuje od uloge komentatora, on postaje demijurg: on sam određuje tijek zbivanja. Nerijetko je slučaj da u autoreferencijalnom romanu sažetak priče koji je umetnut tijekom pripovijedanja ostvaruje dvojaki efekt. Naime postupak odražavanja priče u njezinu sažetku ujedno priču i osporava i opisuje. Tako mikroskopski sažetak priče prijevremeno otkriva završetak u velikom broju slučajeva. Između priče koju pripovijeda Flaks i Matildinog *malog obiteljskog romana*, tj. između *stvarnosti* (tj. fikcije) i *fikcije* (tj. fikcije u fikciji) je kontrapunkt, na temelju kojeg možemo naslutiti daljnji razvoj priče. Očigledno je da se *mise en abyme* javlja u funkciji strukturalne pobune jednog fragmenta priče protiv cjeline koja ga sadrži i tako predstavlja čin samoobznanjivanja fikcionalnog statusa priče. Pored brojnih načina kojima *mise en abyme* upotpunjava cjelovitu priču (primjerice putem središnje točke okupljanja, putem umnoženih, raspršenih djelića odraza cjelovite priče na različitim razinama), Slamnig se odlučio za središnju mikro-priču.

O moći pripovjedača nad svojim junacima, pa i tekstem, svjedoče i epizode snova sa stranica *Bolje polovice hrabrosti*. Na već spominjanom izletu s klapom u Brestovje, Flaks dobiva novi tuljac s drugim dijelom tetina romana i poseže za njim u osami sobe seoskog svratišta te nakon kratkog čitanja tone u san. Prvi je grozomoran, strah od smrti došuljao se u crno-bijelom ruhu sna. U drugom pak snu potisnute erotske želje junka realiziraju se u prizorima iz javne kuće, no kada i Anita postaje junakinjom sna, svemoćni pripovjedač kaže: *Ali to mi je bilo krivo, i odlučio sam da promijenim san. Crno-bijelo nije se dalo promijeniti: sada sam hodao ravnicom gdje je trava bila opržena mrazom, bijelila se kao kostrijet.*⁷⁴⁹ Pripovjedač demijurg, baš kao i Arsen u Kamovljevoj *Isušenoj kaljuži* iskazuje svoju moć nad tekstem i kontroliranjem podsvijesti junaka, pa i na taj način narativno tkivo biva označeno kao konstrukt, kao produkt svjesnog napora pripovjedača.

Za autoreferencijalne je romane česta situacija da neki fragment stoji u odnosu sličnosti spram cjeline kojoj pripada. Kompozicija ovog Slamnigovog postmodernističkog romana vrvi primjerima tzv. *jednostavnog umnožavanja*, pri čemu treba naglasiti da se redovito uspostavlja odnos suprotnosti između fragmenata zastupljenih u okvirnoj priči naspram onih iz umetnutog pripovijednog tijeka. Tako je različitost duhovnih svjetova tete i Flaksa očigledna i u njihovu izboru i uporabi stranih riječi. Teta u diskusijama poseže za germanizmima, a Flaks redovito upotrebljava, da bi je izživcirao, slang, anglicizme, pa i riječi iz poljskog jezika. Nerijetko te

⁷⁴⁹ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 62.

jezične postupke u okviru romana i sam komentira, kao primjerice: - *Čujete, glavno je za mene njezin odnos prema Vojku - reče teta najednom spustivši glas, kao da ju je zasmetalo što je pokupila dio mog žargona.*⁷⁵⁰ Istovremeno opisujući njezin lik, prvenstveno njezin vanjski izgled, Flaks koristi germanizme.

O još jednom dijelu koji odražava cjelinu na razini elementa svjedoči i kontrapunkt koji Slamnig proizvodi prikazom erotike u ta dva (paralelna) dijegetska tijeka. Ljubav između Ane i Vojka prikazana je gotovo kao njihovo duboko razumijevanje i poštivanje, kao nježna i zapretna, *nevina*. Strastveni izljevi osjećaja izostaju, čak i prve bračne noći: *Dobro je znala što sada slijedi: prisjećala se podataka iz svih onih knjiga, kao da se priprema na ispit ili na čudan liječnički zahvat. Boljelo ju je, ali voljela je Vojkovu blizinu u bilo kojem stanju. Tako je i ostalo, i nikada nije doživjela svoj vrhunac, ali svijest o tome više je spadala u znanost, nego u njezin čulni život.*⁷⁵¹ I u posebnim je situacijama mužu (...) *odgovarala svojom jalovom maštom,*⁷⁵² a dašak nemira, usplahirenost spopast će Anu nakon dugog i očajničkog tugovanja kada je na groblju (...) *i dalje osjećala mladićevu prisutnost kao žarište topline.*⁷⁵³ U Flaksovoj priči pak seksualnost je snažna, razorna, potresajuća. Ti su preljubi - strastveni, požudni - najčešće prožeti i alkoholnim parama. *Nečisti* su: mutna je želja, izazivaju blagu nesvjesticu, oduzimaju dah, dovode junaka u *cjelotjelesnu i tešku nervozu*; u tuđim su stanovima, po polumračnim i mračnim stubama; s Anitom, s mnogima prije nje, a i nakon nje pijani žarki poljupci sa Zitom. Njima se ispražnjava prenapregnuta svijest, donose oni umor, uređen (seksualni) život.

Kao primjer scene koja odražava cjelinu navodim situaciju iz prve dijegetske razine kada teta Matilda zatiče Anitu i Flaksa same u stanu koji je upravo do tog trenutka bio u mraku. Je li teta posumnjala⁷⁵⁴ da se nešto nedolično dešavalo prije njenog dolaska. *U času kad smo upalili svjetlo u velikoj sobi, začuli smo kako se ključ okreće u bravi. Ušla je teta i kao da je primijetila da je svjetlo upravo taj trenutak upaljeno (možda se vidjelo ispod vrata?) Valjda je vidjela i naša još uvijek vruća lica. Na moment kao da se usplahirila, ali onda me je srdačno-uglašeno pozdravila, a Anita joj je rekla da je ja čekam po nekom našem, tj. tetinom i mome, poslu.*⁷⁵⁵ Nakon uljudnog razgovora koji se pored ostalih sitnica, naravno, dotakao i tetina pripovijednog uratka, Flaks odlazi jer su one u razgovoru dovele Anitin umoran izgled u vezu s njezinim

⁷⁵⁰ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 105.

⁷⁵¹ Isto, str. 54.

⁷⁵² Isto, str. 50.

⁷⁵³ Isto, str. 103.

⁷⁵⁴ Prema načelu karakterološkog paralelizma, tvrdi Flaker, Matildi je oponirana i mlada Anita: pripovjedač prema njoj također uspostavlja odnos, dijametralno suprotan od već navedenog odnosa prema teti spisateljici. To je prvenstveno tjelesni i stoga nedijaloški odnos, nimalo intelektualan, a podjednako uzmičući i pred njom. Putem Anitina lika, Slamnig još naglašenije izolira Matildin jezik i njezin moral. (Vidi: Flaker, A.: *Proza u trapericama*, SNL, Zagreb, 1976)

⁷⁵⁵ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 69.

problemima s mužem. Junak to doživljava kao signal da je nepoželjan, a i moguće je da osjeća grižnju savjesti zbog vrbovanja razočarane žene ili se pak javio strah od moguće veze s Anitom. Niti u jednom trenutku Flaks nije pomislio da je započinjanjem tog razgovora u njegovoj prisutnosti teta otkrila svoju ljubomoru, da tom temom želi označiti, osvijestiti Anitin položaj i ukazati da je ona ta koja je slobodna. Nije mu palo napamet da ga teta, koja *na moment kao da se usplahirila* našavši ih zajedno, lukavo tjera na razmišljanje o posljedicama veze s Anitom, da mu želi i na taj način pokazati kako je ona ta koja treba imati prvenstvo. Kao da je Anita zašla u tetin teritorij, kao da je prekoračila granice dopuštenoga, pa sada teta spominjanjem njezinoga muža želi pokazati svoju nadmoć.

Budući da se odražavanje javlja u različitu intenzitetu, treba naglasiti da taj roman poseže za dvije varijante snage tih umetnutih dijelova: u prvom slučaju radi se o tome da iskaz odražava proces iskazivanja, tj. proces nastajanja djela, a još je, po Dällembachovoj ljestvici, snažnije, kada iskaz odražava pripovjedni ili lingvistički kôd, bilo u otvorenim, bilo u aktualiziranim oblicima. Razmatrajući te osobine romana *Bolja polovica hrabrosti*, lako je uočiti da se u njemu *mise en abyme* nametnuo nad cijelom strukturom djela, a takve situacije kritičar imenuje *alegorijom*.

Naveli smo da Slamnig u ovom romanu postupkom *mise en abyme*-a referira na sam proces izgradnje priče što bi u terminološkom sustavu L. Hutcheon odgovaralo tzv. dijegetskej samosvijesti teksta. Taj otvoreni autoreferencijalni oblik kada se samosvijest izražava eksplicitnom tematizacijom ili alegorizacijom njihova dijegetskog identiteta unutar samoga djela u ovom romanu nije jedini. Naime ovaj narativni tijek odlikuje se i prisustvom aktualiziranih oblika autoreferencijalnosti, u kojima je postupak pounutrašnjen, tj. aktualiziran je u svojoj dijegetskej strukturi.

Ti su aktualizirani narativni modeli uglavnom sukladni sa žanrovskim obrascima pripovijednja. U Slamnigovoj *Boljoj polovici hrabrosti*, koja je građena i na principima detektivske priče, autoreferencijalnost za svoju prisutnost iskorištava njezinu snažnu konvencionalnost u strukturi, kao i njezinu utemeljenost na modelu hermeneutičkih praznina. Pisac očekuje da čitatelj poznaje te pripovjedne konvencije, pa u tekst unosi neizravne recepcijske upute. One čitatelju nude okvir za snalaženje u tom fiktivnom svijetu romana. Naracija je u romanu jednostavna, ali odista pomalo i neočekivana: u arkadijskom ozračju dokolice smjenjuju se pomalo bizarne epizode iz svakodnevnog života. Teško je, gotovo nemoguće, uočiti u tom romanesknom pismu etape razvoja fabule u okvirnoj priči romana u kojoj je konstantno prisutna konvencionalno-intelektualistička rasprava o tehnologiji pisanja. Nedefiniranost samog zapleta, koja logično vodi i do nemogućnosti njegova razrješenja, do

samoga kraja Slamnig je iskoristio ne bi li pridobio, ali i zbunio čitaoca. Pripovjedač mu nenametljivo tijekom pripovijedanja nudi mnogobrojne elemente koji odražavaju smisao cjeline, smisao koji će glavni junak prozrijeti na samom kraju romana. Čitatelj luta narativnim tkivom zajedno s junakom pitajući se o smislu tog teksta, o smislu tog prikazivanja svakodnevnog života protagonista; biva intrigiran i teži shvatiti poantu djela. A to će mu, nakon brojnih recepcijskih uputa koje mu pripovjedač nudi u vidu umetnute priče u priči i raznovrsnih meizenabimskih digresija, biti omogućeno tek na samom kraju djela, u skladu s žanrovskim principima detektivskog romana.

U *Boljoj polovici hrabrosti* autoreferencijalnost se služi i erotikom, ali ne na isti način kao u paradigmatiskim primjerima za taj narativni postupak, naprimjer, u Fowlesovom romanu *Ženska francuskog poručnika* ili pak Nabokovljevoj *Loliti*. U njima je autoreferencijalnost posegnula za erotikom ne bi li izjednačila čitanje i zavođenje, a u Slamnigovom romanu autoreferencijalnost izjednačava, pred očima čitatelja eksplicitno razgoličen proces nastajanja pripovijesti i samu tu pripovijest sa zavođenjem. Pripovjedačica je u trenutku kada je Flaks upoznaje opisana ovako: *Rekao bih da je teta imala barem pedeset godina, ali nije se moglo točno odrediti, jer ona kao da je već otprije odredila svoj izgled, kao što se višeput dogodi sa ženama koje ustanove da su prošle godine za udaju pa se počnu oblačiti pomalo emancipirano a pomalo starački, shvaćajući svoj položaj tete profesionalno. Oblačila se po modi koja nije bila moda njezine mladosti – što je vjerojatno bilo doba čarlstona i bubikopfa – već kao da je imitirala modu prije toga, onu iz vremena kad su se tek skimule krinoline i kad su žene počele jahati u rajthozama, a ne na ženskom sedlu. Kao što Japanke skinu kimono pa počnu nositi odijelo alafranka kao neku vrstu strane uniforme, tako i ona kao da je skinula svoju običajnu krinolinu pa se obukla u ovu modernu uniformu odabравši onu najneupadniju. S druge strane, vidjelo se po detaljima da prati modu, odnosno da joj je ona poznata (boje).⁷⁵⁶ Ta žena za nj postaje još neobičnijom kada saznaje da je njezin hobi pisanje pripovijedaka (umjesto heklanja i štrikanja, što bi on očekivao), pa kada mu ona donese prvi dio svoga rukopisa, pomalo je zatečen, razočaran: *Tetin rukopis i fascikl mirisali su po starome stolu, ali ne po parfemima već po mirodijama, više po staroj tintarnici gdje se još drži mirisava čađ, u juhu od koje su naši stari umakali svoja gušćja pera. Više bi mi odgovarala vizija da sam tetu zamislio kako baš tako i piše, u crnoj krinolini, utegnuta korzetom, kosu smotavši u punđu, piše po čitava dva centimeta poslije svakog umakanja, i to piše svoj dnevnik poput Dragojle Jarnevićeve.⁷⁵⁷ Teta postaje sve veća zgonetka za Flaksa. Iznijela mu je svoje poglede na književnost, pa je njega zainteresirao**

⁷⁵⁶ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 21.

⁷⁵⁷ Isto, str. 26-27.

njezin rukopis. Njihovo je kontinuirano druženje dovelo i do zajedničkog izleta na selo, pri čemu Flaks ponovo uočava tetino specifično odijevanje koje je svakako staromodno, ali i oprimjeruje neka njezina kolebanja u izboru svoga stila: *Za ovu zgodu obukla je visoke cipele čvrsto utegnute oko gležnja, onakve kakve su licejke nosile u doba aneksije Bosne i Hercegovine, i široku smeđu suknju, nešto između dindrlice i new-looka, bolero istog materijala i kravatu, odnosno nešto slično kravati.*⁷⁵⁸ Flaks, uhvaćen u tetinu mrežu literarnim uratkom čiji je sukreator, instinktivno osjeća da se ona želi njemu svidjeti, a da tu činjenicu još nije osvijestio. Tako će i situaciju u kojoj mu teta pomaže pokrenuti auto prokomentirati dosta ironično: *(...) a onda mi je bilo neugodno i što sam je natjerao da radi. Međutim, ona je vedra i zadovoljna sjela do mene, kao Josip II kad je pomogao kovaču da mu popravi kola.*⁷⁵⁹ Upravo taj nesklad između njegovih osjećaja i njezinog zadovoljstva što je njemu bila korisna, indikativan je. U izgradnji svoje priče, pa shodno tome i u njihovim diskusijama o njoj, teta na koncu otvara etički, moralni problem. U posljednjem njihovom razgovoru, kada pripovjedač i sam biva svjestan da je uočio kako je teta odjevena *(Pa, da, k vragu, imala je i crni, zapravo smeđi kostim s crnom mašnom.*⁷⁶⁰), teta kaže: *- Ne tajim da sam vas dosad slušala. Točnije, da su naši, makar i kratkotrajni razgovori, uostalom, zašto bi se zenemarili, i naši susreti, zajednički izlasci, utjecali na tikvo i strukturu priče. Ali ja vas pitam što je sada istina, odnosno kako da završim priču. Dolazi li ona radi ukopanoga Vojka ili radi onoga drugoga? Nikako ne može dolaziti da bi posjetila obojicu, to ne hoda, kao ni brzometna ideja s reinkarnacijom – što bi opet bila strašna prevaretina – ona dolazi bar u ovih nekoliko zadnjih kartica, dolazi zbog jednog od njih, recite, zbog živoga ili zbog mrtvoga? Ah, ni to nije baš na nivou, ali vi me razumijete.*⁷⁶¹ Na prvi pogled ovaj ulomak svjedoči o tetinu priznanju da je okvirni narativni tijek utjecao na izgradnju umetnute priče, pa se u skladu s tim i njezin zahtjev za pomoć pri završavanju tog teksta, ta izravna molba za pomoć u rješavanju dileme pred kojom se pripovjedačica nalazi može tumačiti i kao svemoć autora nad tekstom. No kada u osami Flaks razmišlja o navedenom problemu, on se divi tetinoj lukavoj ideji o repetitiji egzistencije i shvaća da se na kraju romana o Ani i Vojku ne radi o etičkom problemu nego o opisu osjećaja. On je u *lucidnom intervalu* uspio prozrijeti tetinu zamku: *Tu me je teta skuhala. Ona mi time servira vlastitu izjavu ljubavi, u tome je stvar. Ja sam za nju, budimo iskreni, prava piletina, a i ja sam, do vraga, počeo u njoj gledati žensko, ona se oblačila za mene, odlazila je u svoj kasni cvat, pa nije više toliko plazila okolo čuvajući djecu, nudila mi je svoje inveterirano djevičanstvo, koliko ga je ostalo, jer sumnjam ja da tu nije bilo*

⁷⁵⁸ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 86.

⁷⁵⁹ Isto, str. 88.

⁷⁶⁰ Isto, str. 104.

⁷⁶¹ Isto, str. 106.

*autobiografskih crta, neka ona to svira kome drugome! Ko bog joj je dragi, ili bar potajni dragi, poginuo u ovom ili onom ratu, pa se zavjetovala na djevičanski ili svetoudovički život, ali ja nisam Holoferno i ne dam svoje glave, gnädiges Fräulein, toliko sam načitan. Treba pobjeći glavom bez obzira.*⁷⁶²

U romanu *Bolja polovica hrabrosti* prisutna je i lingvistička samosvijest: realizirana su dva od tri moguća otvorena oblika lingvističke samosvijesti. Njezin je cilj, kao uostalom i svakog drugog autoreferencijalnog postupka, navesti čitatelja na uočavanje kreativnog lingvističkog čina, na njegovu *napravljenost*. Najjednostavniji je oblik parodiranje neke vrste ili stila pisanja, a u *Boljoj polovici hrabrosti* parodira se hrvatski literarni/narativni kanon devetnaestostoljetne književnosti. Pripovjedač će, već u prvom susretu s tetom, kao bitnu odrednicu njezina lika eksplicitno navesti i sljedeću karakteristiku: *Upalo mi je u oči njezino temeljito poznavanje literature, i to upravo hrvatske, i to devetnaestog stoljeća koje mi je uvijek bilo dosadno. Kao da je pročitala sve one Josipe Eugene Tomiče i Draženoviće, "Turke pod Siskom" i "Pavle Šegote". Ali poznavala je i suvremene pisce i sve što se događalo, kao da joj je to spadalo u dužnost da bi mogla voditi konverzaciju, također je znala i za izložbe i teatar, govorila je o svemu kompetentno ali bez ikakvoga žara ili jetkosti, kao da ništa ne teče već je sve proteklo, o svemu se može distancirano razgovarati.*⁷⁶³ Njezina će umetnuta priča, pisana u tom stilu, doživjeti kritike u romanu.

Jedan od načina ostvarivanja otvorenog oblika lingvističke samosvijesti čine i postupci tematiziranja problema književnog jezika i jezika uopće.⁷⁶⁴ Teta pedesetogodišnjakinja u svojim

⁷⁶² Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 108-109.

⁷⁶³ Isto, str. 21-22.

⁷⁶⁴ A. Flaker u analizi osobina *proze u trapericama* ističe da je djelo dakle koncipirano kao roman u romanu (Flaksov roman u sebe uključuje i Matildin roman), pa se jezik još uvijek mladog pripovjedača suočava i suprotstavlja jeziku proze koju piše teta Matilda. Zapravo roman počiva na opoziciji naš jezik – njihov jezik, što će u diskusiji pripovjedača s Matildom eksplicitno biti i izrečeno: *jezik a versus jezika b*. Flaker pod jezikom *a* razumijeva pripovjedačev jezik, koji je utemeljen na gradskom govornom standardu, dok je jezik *b* arhaizirani standarni književni jezik koji kritičar dovodi u direktnu vezu s nimalo slučajnim oduljim citatom iz djela K. Š. Djalskog, značajnog pisca hrvatskog 19. st. No najpotpunije oponiranje jezika u *Boljoj polovici hrabrosti* nalazimo u uporabi postupka grafičkog izdvajanja u posebne kurzivirane partije Matildinog romana. Opozicija tih dvaju jezika, Matildina i Flaksova, izvedena je po načelu montaže kurziviranog Matildinog teksta u pripovjedačev tekst i ostvarena je dosljedno. Samoj je konstrukciji djela zato primjeren i završni dijalog pripovjedača i Matilde u kojemu su suprotstavljene dvije strane jezika: Matildina njemačka agramerština, kao drugi jezik starije sjevernlohrvatske generacije i engleski jezik mladog pripovjedača, Flaksa. Kao krajnja uvreda uvodi se poljska riječ, pa nakon te poante slijedi konačna pripovjedačeva evazija, tj. njegov uzmak. Na taj se način izolira Matildin jezik i njezin moral, odmiče se svijet njezine fiktivne Ane od svijeta Flaksove klape. Kao sekundarnu opoziciju pripovjedač uspostavlja odnos prema dijalektu koji je u romanu prisutan kao medij i kao realitet, pri čemu se ne uspostavlja opozicija dijalekt – književni standard. Pripovjedač dakle ne koristi kajkavštinu iz Brestovja, ona ostaje smo na marginama romana. Flaker kaže da ograđivanje od seoskih govora uočava u već ranijoj Slamnigovoj prozi, pa i općenito u prozi u *trapericama*. O tome svjedoči epizoda koja prikazuje odlazak klape na ladanje u okolicu Zagreba, tj. u selo Brestovje, koju prožima karakterističan ironični odnos prema ladanjskom životu. Među ironičnim postupcima kojima se Slamnig služi, ovom prigodom navedim tek njegovo poigravanje s imenom Brestovje: dovodi ga on u vezu s Brestom iz Prevertove *Barbare* i bjeloruskim Brest-Litovskom. Zanimljivo je da će Flaks na kraju romana prihvatiti život baš u tom mjestu. (Vidi: Flaker, A.: *Proza u trapericama*, SNL, Zagreb, 1976, str. 193)

amaterskim uradcima oprimjeruje razne teorijske stavove o romanesknom izrazu samoga Ivana Slamniga, pa ću tijekom svoje rasprave upozoravati na takve podudarnosti. Također i svoju motivaciju za pisanje i svoje stajalište o tehnici pripovjedanja duguje ona Slamnigovoj teoretskoj misli. Upravo je kroz nastavke tetine priče vidljiva kratka povijest hrvatskog književnog jezika i jezika romaneskne umjetnosti. Plošnost i bezbojnost, izostajanje govorne karakterizacije likova u umetnutoj priči, u okvirima cjeloga romana dodatno upozoravaju na Flaksovo individualizirano kazivanje. U *Boljoj polovici hrabrosti* u nekoliko je navrata prisutna i rasprava o dijalektu. Na izletu u Brestovju se uvode kajkavske replike, a na festivalu će Hercl, također jezični stručnjak, održati predavanje pod nazivom *Najekonomičnije bilježenje brestovšćanskih vokala i akcenata*. Upravo će ta epizoda iz Flaksove svakodnevice u razgovoru s tetom dovesti do zanimljive rasprave. Naime Flaks će, nakon što je pročitao drugi nastavak njezine priče na izletu u Brestovju, po povratku u Zagreb ustvrditi: *Ipak, nešto nije bilo u redu, nešto u načinu izražavanja – odakle jednolični jezik, jednolična hrvaština, kad se inače uvijek javlja dijalekt kao medij i kao realitet, gdje li jasnije to vidjeti nego u Brestovju? (...)*

- Ali ima načina – reče tetu vraćajući se na osnovnu temu od koje sam ja odlutao brestovskim reminiscencijama. – Mislim da neutralna hrvaština izgleda kao normalni medij. Treba likove okružiti stranim jezikom, tako da se ne stvori opozicija dijalekt – književni standard, već jezik a versus jezik b.

- O – izgovorio sam pomalo razočarano – znači unijeti strani jezik?

- Taj period literature htjela bih izbjeći. Tekst na stranom jeziku ostaje tekst na stranom jeziku, ne pripada nama. Tekst na miješanom jeziku može ostati literaran, ali na pripada nacionalnoj književnosti. Strani jezik neka omeđuje situaciju, ali meni nije do toga da reproduciram stvarno stanje, ne pišem reportažu. Strani jezik neka bude prisutan na samom horizontu, ali ne bliže.

Svitalo mo je, ali nije mi bilo jasno.

- I kako to mislite? Kako mislite postići tu posebnu antiseptičnu prisutnost stranoga jezika?

Napravit ćemo rat i okupaciju. To, uostalom, imamo i u skladištu povijesti, zar ne?⁷⁶⁵ Ta je rasprava o jeziku književnog djela iskorištena kao još jedan način da se sruši referencijalna iluzija i da se ponudi što je moguće više argumenata za potvrdu strukturalističke teze o posredovanosti našeg iskustva svijeta putem jezika. Time sam roman, samo njegovo tkivo, zahtijeva od čitatelja da proces čitanja shvati kao proces stvaranja fikcionalnog svijeta, a kao što je poznato, upitno je hoće li taj svijet stupiti u interakciju s povijesnim svijetom jer to ovisi o stupnju čitateljeva razumijevanja teksta. Za autoreferencijalne romane čest je slučaj da se u razmatranjima vezanima uz jezik čitatelju izravno upućuju pitanja. No u *Boljoj polovici*

⁷⁶⁵ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 71.

hrabrosti sve se diskusije o tim pitanjima odvijaju između tete i Flaksa pred očima čitatelja, kojega se niti u jednom trenutku eksplicitno ne poziva na suradnju. Situacija je u okvirima samoga romana usložnjena jer je Flaks istovremeno i pripovjedač okvirne priče, ali i čitatelj umetnutog romana. Dakle Slamnig pred čitateljem postavlja pitanja o tehnologiji književne proizvodnje i o jeziku, samome čitatelju.

Flaks eksplicitno progovara i o ograničenjima u izražavanju koja nam nameće sama priroda našega jezika: *Ali gdje si onda ti, ni do kakvoga rješenja ne možeš doći ako sve ide in kontinuo, a (...) postoji mogućnost da se sve svede na jedan zajednički nazivnik onoga što je postojalo (u što je, naravno, uključeno i ono što postoji, kad već nemamo engleskog perfekta koji traje).*⁷⁶⁶

U tom je romanu prisutno također i uvođenje bilježaka, komentara i inih autorskih intervencija u romaneskno tkivo. I prije nego se upustim u detaljnu analizu raznih načina upisivanja tih *stranih tijela* teksta u njegovu nutrinu u kojoj oni trebaju obaviti svoj posao autoreferencijskog uokviravanja, treba naglasiti da je Ivan Slamnig u svom kratkom romanu iskoristio najveći dio mogućnosti koje su mu, u semantičkom smislu, pružale rubne zone teksta, kako bi to rekli poststrukturalisti. Sam je naslov romana parafraziran na koncu teksta kada postaje evidentan smisao samoga djela. Također umetnuti roman, koji piše teta, nema naslova: *Teta, tj. la teta vrati se s rukopisom; (...) Donijela je fascikl. U njemu je bilo oko deset kartica. Nije bilo naslova, ali je prostor na vrhu bio ostavljen za njega.*

- *Nisam još smislila naslov. Htjela bih da budu dvije riječi, ili tri, s time da je srednja veznik ili bolje prijedlog.*⁷⁶⁷ Već samim tim postupkom ostavljanja praznog mjesta na papiru za naslov i nagađanja o njegovom budućem izgledu, Slamnig upućuje na određenu etapu u procesu nastajanja djela. Iako teta ima gotov prvi dio te pripovijesti, naslov još nije definiran. Upravo činjenica da naslov nije zadan, pokazat će se kasnije tijekom razvoja priče, omogućuje pripovjedačici da, uslijed poticajnih razgovora s Flaksom, preusmjerava radnju o Ani i Vojku kako želi. Njezin je roman započet bez naslova, pa je i njegov kraj ostao otvoren: s pojavom dileme koju ne može riješiti, autorica u samom narativnom tkivu svoga romana ne nalazi odgovarajuće uporište za daljni razvoj naracije; izostao je korektiv koji je mogao/trebao ponuditi naslov. Ovaj se roman dakle, kao i svako postmodernističko djelo, određuje upravo samom svojom svrhom pripovijedanja koja redovito predstavlja što veći broj mogućnosti za različita rješenja. Svrha pisanja dakle nije pripovijedanje određene priče, nego intelektualno kombinatorička igra.

⁷⁶⁶ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 108.

⁷⁶⁷ Isto, str. 24.

Flaks, taj istraživač jezičnih pitanja, u svoju priču tri puta unosi bilješke kojima objašnjava izvor teksta umetnutog u narativno tkivo romana. Prvi put to čini kada Ziti, Aniti i teti naglas čita u njihovom domu iz Varaždinske početnice izdane 1800. godine, koja potječe iz njihove kućne biblioteke. Preciznošću vrsnoga poznavatelja struke, Flaks u roman inkorporira rečenice kojima su se uvježbavala slova kao citate: *Peter Češnjak je marliv dijak, a Pavel lenjak je tulik zijak. (...) Slanina osmojena i oštro slana jest slatka husarska hrana.* i u bilješci navodi njihovo porijeklo: “*Prema Sušnik-Jambrešić, *Lexicon Latinum interpretatione Illyrica etc.*, Zagreb, 1742.”⁷⁶⁸ Razinama fikcije i faksije Flaks će se poigrati i u situaciji kada u tekst romana ubacuje i nadgrobne natpise koje mu je teta pokazala na groblju u selu Spačna. Njihov tekst na hrvatskom jeziku donosi štampanim slovima i time dodatno svjedoči o njegovom izdvojenom položaju u narativnom tijeku, a u bilješci će posvjedočiti o njegovu porijeklu: *Autentičan nadgrobni natpis ispred župne crkve u Tuhlju.*⁷⁶⁹ I treći će puta bilješka u romanu *Bolja polovica hrabrosti* biti uvedena u tekst pri već navođenom izletu Flaksa, tete i ostalih u zagorje. Naime susret s gospodinom Korićem, nasljednikom Ivan-bega Korića (iz Đalskoga), zaintrigirao je junaka romana, ponajviše s aspekta Korićeve uporabe jezika: *Došao je k sebi i priznao mi, kako je marljivo učio Divkoviće, Jukića i druge bosanske pisce, a opet, službujući nekad u Slavoniji – u Požegi, imao je prilike, da i živu riječ prisvoji.* *) pa je u okviru romana u bilješci navodeno: *Ks. Š. Gjalski, Beg sa Sutle, iz knjige Pod starim krovovima, Matica hrvatska, Zagreb, 1929, str. 264-265.*⁷⁷⁰ I taj interpolirani dio koji se, tako simbolično, odvija na zabačenom seoskom groblju svjedoči o vezi s tradicijom kojoj se Flaks želi suprotstaviti, ali mu teta nenametljivo, no ustrajno oživljava njezino bogatstvo. I ta mikrocjelina upućuje na temeljnu problematiku kojom se roman bavi.

Još jedan, premda na prvi pogled i nevažan, pa i u čitanju nerijetko i zanemaren dio teksta, koji ipak predstavlja okvir njegova razumijevanja jest i situacija u ovom romanu kada, shvaćajući prijevaru u koju ga je teta uvukla svojom pripoviješću, Flaks razdragano odlazi u Brestovje i razmišlja o sadržaju pisma koje će napisati teti. I tada je prvi put u cijelom romanu naziva imenom Anamatilda, a sebe u tom zamišljenom pismu potpisuje, svjestan da će joj time zadati najpodliji udarac: *Vaš truly itd.*⁷⁷¹ A upravo narativni postupak inkorporiranja cijelog teksta pisma, i to zamišljenog (!), a ne realiziranog pisma ponovno eksplicitno svjedoči o autorovoj moći nad diskursom. Izdvajajući ga od ostatka teksta, ali i pazeći da to bude na drugačiji način nego je naglašen umetnuti roman, pismo je dano u navodnicima: “*Draga*

⁷⁶⁸ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 19-20.

⁷⁶⁹ Isto, str. 89.

⁷⁷⁰ Isto, str. 91.

⁷⁷¹ Isto, str. 110.

gospođice! Naš razgovor o posljednjem nastavku vaše priče bio mi je neobično zanimljiv. Razmišljao sam kasnije o čitavom problemu i zaključio da je kriza egzistirala, onako kako ste je vi postavili, u tri kategorije" (zapravo u četiri, stara, ali možeš mi staviti soli na rep) "pa je to onemogućavalo i samo postavljanje problema, a kamoli rješenje, budući da smo prelazili iz jedne kategorije vrednota u drugu i ne primjećujući to.

Živom se čovjeku sve može dogoditi, i Ana se naprosto zaljubila u onoga Ferdu. Kako ona to doživljava, vi ste lijepo opisali i ja vam čestitam. Moralnom razglabanju nema ni mjesta u mojoj recenziji, pa vas molim da svoju pripovijest smatrate uspješno završenom."⁷⁷² Tekst je tog fiktivnog pisma u romanu (tj. u fikciji) prekinut opservacijom autora. Taj ironični komentar koji eksplicira autorovo prozrijevanje tetine namjere dodatno ističe način izgrađivanja ovoga teksta.

U ovom se romanu Slamnig poigrava i žanrovskom klauzulom. Naime upravo žanrovsko neodređivanje tetina rukopisa u nastajanju, nositelj je značenja. Čak i u raspravama između nje i Flaksa o njezinu djelu, ona ga redovito naziva tekstem, a pripovjedač za nj koristi izraz *smotuljak papira iz torbice, zapravo tvrdi kartonski tuljac u kojem se nalazi nastavak slijedi, periodične publikacije uokvirene u uredan tulac ili izvadi iz rogožara poznati postiljonski tulac. – Intelektualna hrana do slijedeći put. Tek će na kraju, i to indirektno, Flaks precizirati: Priča je, znači, ušla u zagrobnu fazu.*⁷⁷³

Bolja polovica hrabrosti je svakako autoreferencijalni roman u kojem su problemi pisanja i procesi nastanka djela postali njihova tema. Zato se i sustav romanesknih konvencija dekonstruira na razini prisutnih fabularnih elemenata i pripovjednih razina. Naročito su česte rasprave o tehnologiji književne proizvodnje i redovito se odvijaju između Flaksa i tete. Tako na samom početku romana, u prvom njihovom susretu, uočavam da su oni pripadnici posve različitih svjetonazora. I dok je Flaksu nezamislivo da bilo što radi bez honorara, teta nije zainteresirana za objavljivanje teksta: *To mi je indiferentno. Zabavlja me sam posao, sastavljanje teksta, ali ne želim ništa svijetu reći, nikaku novu misao ili pak nešto od svoga vlastitoga iskustva, nešto o sebi.*⁷⁷⁴ Taj odgovor zbunjuje jezikoslovca Flaksa jer ne nazire odakle teta crpi teme za svoja djela. Na njegov eksplicitan upit, ona odgovara: *Od postojećih knjiga. Onih koje sam pročitala, naravno. Čini mi se da među gotovim djelima ima još mjesta da se napiše koje, a ako se počne od toga da je književnost jednoga naroda, pa možda čak i evropska, cjelina s mnogobrojnim organskim vezama, onda se novo djelo može uklopiti među postojeća, a da se pritom ne obraća ukusu publike, niti da bude u vezi sa stvarnim životom pisca.*⁷⁷⁵ Te neke vrste

⁷⁷² Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 110.

⁷⁷³ Isto, str. 97.

⁷⁷⁴ Isto, str. 22.

⁷⁷⁵ Isto, str. 22.

praznina, zameci nekih tokova (koji) nisu iskorišteni, nisu išli dalje⁷⁷⁶ teta su poslužili kao polazna točka za razvijanje njezine pripovijesti koja materijal crpi iz *povijesnih ili izvještajnih zaliha*. Svoj postupak teta objašnjava, ponešto simplificirano, dovodeći ga u vezu s izradom ornamenata od kovanog željeza koji su gotovo uvijek u istim uzorcima, tj. idealnim oblicima. Zaključuje da kovači ne teže originalnosti, niti ubacivanju nekog svog doživljaja ili autobiografskog detalja, nego isključivo žele doseći zanatski ideal: *Zadovoljstvo mu je samo u izrazu vlastite vještine i izučenosti.*⁷⁷⁷ Flaks je zatečen: *Umjesto da veze ili hekla, ona je pisala. Pa, kao što bi uzimala mustre iz modežurnala pa malo promijenila boje...*⁷⁷⁸ Dakle teta pripovjedačica svoju povijesnu pripovijest korektno smješta u okvire povijesti hrvatske književnosti i cilj joj je ostvariti najbolji uradak u zadanom modelu. No s razvojem te pripovijesti jasno je da je to istodobno falsificirana, tobožnja povijest koja je prekrajana kako bi teta što lakše manipulirala svojim središnjim adresatom, Flaksom. Pritom ona ostaje u okvirima zakona institucije književnosti i njezine povijesti.

Tematizirat će se u romanu i same njihove diskusije: *Obično smo dosta dugo razgovarali o koječemu prije nego što bismo prešli na analizu njezina teksta, ako se može govoriti o analizi, budući da se stvar besprekidno smatrala nedovršenom, analiza je značila koje vitamine ili minerale treba ubaciti da dijete bude čvrše i da se ljepše razvija.*⁷⁷⁹ Iz ovih riječi vidljivo je da se književno djelo smatra vječito nedovršenim što je jedan od postulata postmodernističkog mišljenja o književnosti. I Flaks će eksplicitno iznijeti svoje mišljenje o tetinom načinu pisanja, komentirat će i njezinu tematiku, ali i način organizacije teksta: *Zanimljivo je bilo kako je teta govorila o svijetu kao o sretnoj zalihi prikladnoga materijala za svoj literarni slöjd. Doista je iskoristila okupacionu situaciju, koja joj je baš dobro došla. Mora da je imala neki generalni kostur priče, mislim samo generalni kostur, a meso je ugrađivala ipak između naših razgovora. Nisam još naslućivao završetak, odnosno mogla je baš i liječnikova smrt biti završetak, možda je priča gotova. Nisam htio ispasti glup pa je nisam dalje pitao. Svaki je odlomak na neki način na kraju imao završni akord. Ali Anin je život bio samosadržan, ili bar priča o njemu, pa se kraj morao bližiti.*⁷⁸⁰ Ove njegove opservacije svjedoče da je tetin rukopis strukturno vješto organiziran u skladu s tradicijom pripovijedanja, pa će Flaks za tetinu priču u priči uočiti: *Priča je, znači, ušla u zagrobnu fazu. Moram priznati da me zanimalo kakav će dénouement teta pronaći, jer ovo je, slutio sam, zadnji nastavak. Primijetio sam da je broj kartica nešto manji,*

⁷⁷⁶ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 22.

⁷⁷⁷ Isto, str. 23.

⁷⁷⁸ Isto.

⁷⁷⁹ Isto, str. 71.

⁷⁸⁰ Isto, str. 80.

tome je mogao biti neki razlog, nešto se zbivalo ili imalo zbiti.⁷⁸¹ Nakon zaokreta priče u, za Flaksa, posve neočekivanom smjeru, teta ne podnosi najbolje kritike koje joj on upućuje. Zamjera joj što je *toliko (...) nabačaja ostavila nerazrađenima*,⁷⁸² kao što su primjerice sudbine Vojkovih roditelja i njegovog brata, a s druge je strane iskoristila najavljenju Vojkovu bolest. Ona se brani da su ti likovi sporedni i da zato pripovijest ništa ne gubi na vrijednosti. Sada ona traži od Flaksa da joj pomogne u izgradnji priče, razgolićuje svoje sumnje i muke koje je more pri umjetničkom stvaranju, nervozno hodajući gore-dolje, eksplicitno svjedoči o vlastitim problemima u izgradnji priče: - *Ne znam kako da idem dalje. Ne znam što je s Anom, točnije, ne znam kako da zahvatim situaciju. Bilo je tako jasno da je zaljubljena u Vojka, no dobro, nije imala one prave seksualne užitke, stvar bi se zakomplicirala da su još imali i djece, onda stvarno ne znam kako bih se iskopala, ali i ovako, pa ne možemo reći da se zaljubila u čovjeka kojega nije pravo ni vidjela, a da i ne spominjemo da nije s njime razgovarala, pa ipak, duševni život i te stvari.*⁷⁸³ I dok teta, očigledno je, problemu pristupa ponajprije s tematskog aspekta, Flaks, znanstvenik, to pitanje uzdiže na teorijsku razinu rasprave o načinu izgradnje priče: - *Ali to nije vaš problem, to jest Anin problem, vi mi te nastavke dajete već možda i dva mjeseca, ne možete reći da nisam upućen. Tu se radi, no, tu se radi o tome da li je binarni sistem permanentan, hajde, monogamija ili kako se već zove, valjda nije bigamija. Meni se pak čini da je situacija uvelike ineteresantna, tu se radi o naravi jedinke, razumijete.*⁷⁸⁴ I pritom iskazuje upravo bit svoje poetike koja se uvijek orijentira na ispitivanje psihičkog života svojih junaka, dok je za tetu glavno pitanje odnos Ane i Vojka, a ne bogatstvo psihičkog života same Ane. Zato se ona u izgradnji pripovijesti, kako je to utvrdio Flaks, koristi binarnim sistemom. Zanimljivo je da se u prvom dijelu iskaza Flaksu otima poistovjećivanje autorice i lika Ane, pa i taj segment teksta svakako možemo motriti kao element koji odražava cjelinu djela. Jer tek će kasnije Flaks shvatiti da taj tekst, za koji ga je teta uvjeravala da nema autobiografskih elemenata, itekako manipulirala njime. On na kraju romana shvaća da je tekst-zamka itekako usmjeren i na prikazivanje elemenata iz tetinog života.

U toj dinamičnoj i napetoj diskusiji s mnogo podignutih tonova, izživcirana i iritirana pripovjedačica koju Flaks oslovljava s *milostiva gospođice*, trudi se dokazati da prati što piše iz nastavka u nastavak i da je pritom konzistentna, pa kaže: - *Ah, mladi gospodine, vi kao da ne shvaćate da sam zaokupljena, mislim što se tiče Ane, momentom izdaje, izdaje prema Vojku, nismo valjda toliko u mraku, mislim nas dvojica.*

⁷⁸¹ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 97.

⁷⁸² Isto, str. 104.

⁷⁸³ Isto, str. 104.

⁷⁸⁴ Isto, str. 104-105.

- *Nas dvoje – slavodobitno zaurlah.*⁷⁸⁵ U tekstu *Bolje polovice hrabrosti* javlja se rječit gramtički nesklad. Uočili smo ga i pri Flaksovu opisu tetinih literarnih recepata gdje transfer iz jednine u množinu pridaje iskazu pomalo ironičan prizvuk (*Kao da je pročitala sve one Josipe Eugene Tomiče i Draženoviće "Turke pod Siskom" i "Pavle Šegote"*).⁷⁸⁶ a u ovom slučaju svjedoči o intelektualnoj nadmoći Flaksa, o njegovoj pobjedi, nadmoći u toj književnoteorijskoj raspravi o romanu. Ali, na planu cijeloga romana motreno, i o junakovoju sposobnosti da se obrani od tetinih stupica. To se neslaganje u broju, kojim se dodatno podcrtava svjesna krhkost i nedostatna normiranost jezičnoga zakona u tom romanu, treba motriti kao još jedan autoreferencijalni moment kojim se nastoji razgoliti referencijalna iluzija teksta.

Dakle očigledno je da ovaj Slamnigov autoreferencijalni diskurs nesmiljeno razotkriva svoju semantičku postavu i pripovjednu strukturu koju vrlo često obogaćuje detaljnim kritičkim komentarom.

Roman *Bolja polovica hrabrosti* tijekom razvoja svoja dva dijegetska niza na brojnim mjestima i sam nudi svoje tumačenje, što je odlika autoreferencijalnog djela. Ti postupci samotumačenja teksta vidljivi su, primjerice u idućem citatu: (...) *mogao sam slutiti da će se nešto roditi iz našega posjeta pterodaktilskom groblju, ali da će to ona zaplesti u nešto vanvremensko, ili tome slično.*⁷⁸⁷ Dakle sam pripovjedač okvirne priče upozorava na vezu između događaja iz okvirne priče s razvojem događaja u tetinom umetnutom romanu. Slično će pak teta priznati, naim da je okvirni narativni tijek utjecao na izgradnju umetnute priče: *Ne tajim da sam vas dosad slušala. Točnije, da su naši, makar i kratkotrajni razgovori, uostalom, zašto bi se zanemarili, i naši susreti, zajednički izlasci, utjecali na tkivo i strukturu priče.*⁷⁸⁸ U *Boljoj je polovici hrabrosti* samotumačenje romana prisutno u izrazito visokom stupnju, bilo u eksplicitnom obliku (o čemu svjedoče navedeni ulomci) ili kao implicitni vlastiti kritički komentar (najčeće na razini dijelova koji odražavaju cjelinu strukture), na koje sam već upozoravala tijekom svog govorenja o romanu. No Flaks upozorava i na neželjene posljedice do kojih dolazi kada se objašnjavaju pojedini problemi u djelu: *Činilo mi se da je problem koji je postavila u zadnjem nastavku priče bio dosta filozofski čist i zanimljiv, ali sada je sve zamutila i poprziemila dodatnim tumačenjem. I ja sam sam otišao nekuda u stranu, radilo se o esenciji egzistencije jedinke, pa o slobodnoj volji i tome slično.*⁷⁸⁹ Dakle i utjecaji egzistencijalizma su ovdje direktno izraženi u narativnom tkivu romana, iako je jasno da egzistencijalistička problematika nije u prvom planu ovoga romana. *Utjecaj egzistencijalizma eksplicitno izražen od*

⁷⁸⁵ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 105.

⁷⁸⁶ Isto, str. 22.

⁷⁸⁷ Isto, str. 103.

⁷⁸⁸ Isto, str. 106.

⁷⁸⁹ Isto, str. 106.

strane Flaksa. I dok je Donat utvrdio da *Slamnig nije sklon analitici avanture egzistencije, njega najviše privlači avantura pisanja, zaplet lepršav, precioznost i ljupkost barokne igre i otkriva da pisac s podjednakom radoznalošću iskušava i život i literaturu, te njihovo prožimanje,*⁷⁹⁰ a Milanja u *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana* smatra da *Fundamentalna su dakle pitanja što ih roman namire pitanje egzistencije, pitanje socijalizacije i pitanje umjetnosti, književnosti.*⁷⁹¹ U skladu s ključem tumačenja koje nam nudi sam tekst romana priklanjam se Milanjinoj tvrdnji. Dakle upravo na tragu koji nudi to samotumačenje romana, egzistencijalizam je itekako bitna kategorija u njemu. Za razliku od Milanje, Donat smatra da *Slamnig nije naročito sklon analitici avanture egzistencije, nego da ga više zanima avantura pisanja (lepršav zaplet, precioznost i ljupkost barokne igre) te da upravo na tim temeljima pisac s podjednakom radoznalošću iskušava i život i literaturu, kao i njihovo prožimanje. Da je Ivan Slamnig nepopravljivi "poeta ludens", stvaralac koga neobično privlače mogućnosti što ih literaturi pruža "ars combinatoria", da svijet u kojem otkriva prava prostranstva za svoje igre nije identičan svijetu društvenoga ili psihološkog romana, o tome svjedoči mnoštvo razloga kojima se utječe sam pripovjedač.*⁷⁹²

Slamnigov je roman *Bolja polovica hrabrosti* nedvojbeno autoreferencijalno djelo jer je u njemu pripovjedna organizacija utemeljena na ontološkoj autoreferencijalnosti književnog jezika. Prisutna je pa je autoreferencijalnost dakle i eksplicitno pretvorena u dominantni element semantičke strukture, tj. postala je *sadržaj* djela.

U romanu *Bolja polovica hrabrosti* autoreferencijalnost sam promotrila u funkciji temeljnog, tematiziranog i teoretiziranog konstruktivnog načela. Uočila sam da je u tom djelu – koje se i na temelju pokazanog bez dvojbe može nazvati postmodernističkim – autoreferencijalnost osviještena: tematizirana je opća dijalogičnost kulturnih proizvoda, brojnim je signalima upućeno na elemente koje svaki pojedini tekst čuva o žanru, vrsti, tradiciji, eksplicitno se tematizira proces vlastitog nastajanja, tj. izgradnja priča i vlastiti smisao. Roman je to koji tematizira vlastiti proces pripovijedanja i narativnu strukturu (pa govorimo o dijegetskoj samosvijesti), ali i ogoljava vlastiti pripovjedni jezik i svoje postojanje u jeziku (lingvistička samosvijest). *Bolja polovica hrabrosti* vrvi književnokritičkim, književnopovijesnim i književnoteorijskim komentarima, a čitatelja se poziva da svoju pozornost usmjeri na samu poruku i od njega se zahtijeva kreativna suradnja. Također mu se, u njegovu napredovanju kroz narativni tekst, nude smjernice prema kritičko-teorijskoj refleksiji. U *Boljoj je polovici hrabrosti*

⁷⁹⁰ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 31.

⁷⁹¹ Isto, str. 164.

⁷⁹² Donat, B.: *Predgovor*, u: *Ivan Slamnig, Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 167, MH, Zora, Zagreb, 1983, str. 31.

taj temeljni postmodernistički postulat uvlačenja čitatelja u konstituiranje smisla usložen time što se sve to događa u romanu: Flaks je čitatelj romana tete amaterke u okvirima samoga romana.

I na taj se način još jednom pokazuje da je neprimjereno izjednačavati narativni diskurs s konkretnom povijesnom ili psihološkom situacijom autora, tj. društvenog konteksta. Tu ravnopravnost i mogućnost zamjenjivanja svijeta fikcije i povijesnoga svijeta u autoreferencijalnom romanu motrimo kao još jedan u nizu dokaza njegove pripadnosti postmodernističkoj paradigmi. *Moguće se svijetovi* ovog, ali i ostalih romana autoreferencijalnog usmjerenja, mogu ispravno tumačiti tek ako uočimo i ako poštujemo zakonitosti autoreferencijalne organizacije njihove strukture, ako poštujemo kritičku prirodu njihove samosvijesti. U *Boljoj polovici hrabrosti* ta pounutrašnjena interpretacija djela nužno zahtijeva zblizavanja kritičko-teorijskog i književnog diskursa. A svaki napis o implicitnim ili eksplicitnim elementima kojima djelo svjesno samoga sebe gradi svoj vlastiti kritički komentar neizbježno ukida njegovu originalnost, ili kako bi rekao Flaks za tetino razlaganje o umetnutom romanu: (...) *sada je sve zamutila i poprizemila dodatnim tumačenjem.*⁷⁹³ Preostaje mi da se upitam koliku sam mi štetu nanijela *Boljoj polovici hrabrosti* secirajući autoreferencijalne postupke u njezinu tkivu.

⁷⁹³ Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004, str. 106.

2.4. Autoreferencijalnost u romanu *Berenikina kosa* Nedjeljka Fabria

Ali on što je svojim perom unizio Augusta i njegovu svitu, ubranu ružu ne odbaci.

(Berenikina kosa)

Dugo je još na praznoj pučini plivala ona izgnanikova pjesnikova ruža, bijela.

(Berenikina kosa)

U Fabrijevu je romanu *Berenikina kosa* eksplicitno pokazano na koje sve načine pripovjedač novopovijesnog romana upozorava da je taj tekst konstrukt. Konstrukt u kojem o povijesti doznajemo putem osobnih iskustava i putem raznih tekstova koji su kroz vihore prošlosti doprli do pripovjedača. Ali postoje i oni elementi nužni za razvoj priče koji nisu doprli do njega... Pa kako se onda priča nastavlja? Tko je *spašava*? Sveznajući pripovjedač. Pripovjedač kojega krasi *potpuno* znanje i potpuna moć nad bilo kojom situacijom u diskursu. Netipična je to narativna pozicija pripovjedača za žanr novopovijesnog romana u romanesknom korpusu hrvatske postmoderne produkcije. Izostaje – za taj žanr specifična – sumnja, nesigurnost, ironija, književna igra i relativizacija, koje se javljaju uvijek uz instanciju nepouzdanog pripovjedača. Taj sveznajući narator samouvjereno kroči literarnim univerzumom i ne taji svoju vlast nad tekstom koji je pred nama. On komentira i razjašnjava brojna pitanja o ljudskom životu, o ljubavi, o politici, o povijesti, ali i o umjetnosti. Tek završnim prizorima romana postaje jasno da je pripovjedač ujedno i aktant u djelu. Pripovjedač je u *Berenikinoj kosi* Lucijan, isti onaj lik koji korača kao junak i u *Vježbanju života* kao i u *Triemeromu*, gdje korača gradom prema kraju, kao zreo čovjek koji se veseli novom danu. Sveznajući se pripovjedač, saznajemo tek na kraju romana, potpuno identificira s likom Lucijana, pa na toj romanesknoj poziciji dvostruki govor odjekuje još jače, još snažnije poentira smisao djela. Julijana je Matanović upozorila kako se Lucijan, skupa sa svojim autorom, nadahnut umjetnošću, može seliti iz romana u roman, i preživljavati stoljeća noseći uvijek isto ime. Isto ime, a da niti u jednom vremenu ne izađe iz mode.⁷⁹⁴ U *Berenikinoj kosi* glavna ga junakinja podučava u sviranju klavira u dobi kada on, u osami svoje sobe, osjeća prva erotska uzbuđenja izazvana evokacijom Lucijina lika, u dobi kada ulazak Ivana Mateja u njihov svijet on može popratiti samo grozničavom, iskonskom mržnjom koja potresa njegovo biće do neslućenih dubina. A roman piše iz potpuno druge perspektive, o čemu eksplicitno svjedoči: *(Pod ostarjelim dlanom, moja gospođice, i dalje zamišljam jabuku, ali još uvijek nisam naučio svirati "Il Valzer delle candele". Ali zato*

⁷⁹⁴ Vidi: Matanović, J.: *Je li to za nas dobro ili može biti nije?*, "Kolo", XII/ 2002, 4, str. 5-22.

vjerujem, i pišem da sve vjetar vremenā ne utrne.).⁷⁹⁵ Iz doba adolescencije prepun utisaka, otisnuo se on na pučinu života, u svijet odraslih ne bi li tragao za istinom, za istinom umjetnine. Dakle, kako bi rekao Genette, radi se o homodijegetskom pripovjedaču.

To narativno tkivo izgrađeno poput mozaika od raznorodnih, ali skladno uklopljenih elemenata, omogućuje stvarnoj autorskoj osobi da se čak poistovjeti s pripovjedačem: *Pjevaj dalje Fabrio! Pjevaj Bartule!*⁷⁹⁶ A veže ih bolna spoznaja o ljudskoj prolaznosti, spoznaja o ljudskoj težnji da dosegne zvijezde, o želji da se ostavi trag iza sebe, pa makar *samo* u umjetnosti. I pripovjedača i Fabrija. A ta je spoznaja jednako snažna i u nepismenoga Bartula, koji je u romanu označen kao prvi nacionalno upitani predak. Zato se Fabrio i identificira s njim jer: u svakom čovjeku žive i njegovi preci. Takva pozicija sveznajućeg pripovjedača (koji pomalo i iritira) još je jedan segment u ovoj romanesknoj diskurzivnoj praksi koji pridonosi neprestanoj mogućnosti pripovjedača da ističe i upozorava na ponovljivost i isprepletenost života pojedinca i povijesti, povijesti i života pojedinca.

Pričajući svoje *romane o povijesti* kako je sam Fabrio nazvao *Vježbanje života, Berenikinu kosu* i *Triameron*, pripovjedač nerijetko poseže za objašnjavanjem pojedinih elemenata iz priče, iz radnje koju upravo kazuje. Prekidajući na taj način narativni tijek, on taj *umetak* i grafički označava: u tu svrhu redovito rabi horizontalne crtice koje eksplicitno upućuju da je u tkivo romana "umetnut" drugi tip diskursa.

Najveći je dio tih umetaka u funkciji pojašnjavanja političkog stanja čijim su neprestanim i naglim promjenama izloženi svi protagonisti romana. U nastojanju da povijesno ovjeri tu društveno-političku nesigurnost, pripovjedač se služi raznim oblicima faktografskog materijala koji citira. U narativni je diskurs *Berenikine kose* pri povratku Lucijinom iz Italije interpoliran dio govora Maršala Tita koji je održao u Narodnoj skupštini I. IV 1952⁷⁹⁷ o problemu položaja Trsta nakon Drugog svjetskog rata, da bi ovjerio u tkivo romana unijetu netrpeljivost talijanske službenice na željeznici prema putnici koja želi oputovati u Jugoslaviju. Slično će biti umetnut i grafički odijeljen i dio govora Erazma Barčića na saborskoj sjednici 12. V 1885. godine o položaju Hrvatske nakon rata s Mađarima.⁷⁹⁸ U jednom su poglavlju donesena dva umetnuta ulomka. Prvi je *Iz poziva županije varaždinske upućenog Dalmatincima. Narodne novine, Zagreb, 11. V 1848*⁷⁹⁹ kojim se Dalmatinci pozivaju na suradnju te odmah zatim i odgovor na taj apel za buđenjem nacionalne svijesti u Hrvata u Dalmaciji koji piše Nicola, jedan od protagonista romana, u nadi se da će njime razveseliti svoje najbliže - tasta Marcantonia i

⁷⁹⁵ Fabrio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 368.

⁷⁹⁶ Isto, str. 82.

⁷⁹⁷ Vidi: Isto, str. 11.

⁷⁹⁸ Vidi: Isto, str. 123.

⁷⁹⁹ Vidi: Isto, str. 99.

suprugu Foscu - *Iz odgovora Municipalne kongregacije splitske od 11. V 1848. na poziv Križevačke županije* u kojem kaže: *Dalmacija nije hrvatska.*⁸⁰⁰ O nemirima u Dalmaciji četrdeset osme godine (naravno, devetnaestog stoljeća) zorno svjedoči i umetnuti ulomak iz novina *Il Nazionale* iz 1863. godine koji potpisuje značajna povijesna ličnost, Natko Nodilo.⁸⁰¹ Inače u romanu *Berenikina kosa* najveći broj tih umetnutih dijelova koji problematiziraju razna područje ljudskog života potječe upravo iz raznih novina. Iz istog lista, *Il Nazionale* iz 1866. godine, preuzet je i interpoliran u narativni tekst kratak opis stanja na otocima u doba vladavine Monarhije,⁸⁰² dok sliku o prestižnom društvenom događaju - soiréeu kod gradonačelnika na koji je i sama pozvana, ali nije se odazvala – Elvira dobiva upravo iz vijesti iz lista *L'Avvenire* iz 1880. godine.⁸⁰³ I same maštarije, ideje vodilje pojedinih junaka u romanesknom su Fabrijevu diskursu zastupljene preko ulomaka iz literature. Tako naprimjer, kada Petra udova Andrić mladom i neiskusnom Juliju dočarava svoju opsjednutost ilirskim idejama i svoja maštanja o banu, pripovjedač se služi povijesnim izvorom, tj. podastire odulji ulomak o toj povijesnoj ličnosti iz *Le bán Jelačić et les événements en Croatie depuis l'an 1848 par le lieutenant-feldmaréchal Joseph baron neustaedter.*⁸⁰⁴

I kao što je roman započeo naglašavanjem zategnutih međudržavnih odnosa između Jugoslavije i Italije, još će se jednom u narativnom tkivu romana dokumentarno posvjedočiti o *svađi* oko zone A i zone B nakon Drugoga svjetskog rata, umetanjem vijesti koju donosi *Tanjug*, 31. ožujka 1952. godine i neposredno zatim ulomkom iz iskaza Jevrema Brkovića iz knjige intervjua Slobodana Jokovića pod nazivom *Ratovanje mozgom*, koja je izdana 1987. godine.⁸⁰⁵ O teškoj ekonomskoj situaciji u poslijeratnoj Rijeci, pa i cijelom Balkanu, o situaciji u kojoj se mladi Lucijan čudi candeli (Lucija za nju, znakovito (?)), ne zna hrvatsku riječ) potresno govori i napis iz *Riječkog lista* od 14. XII. 1950. godine, u kojem se izvještava o dolasku parobroda iz SAD-a koji donosi hranu i za druge gradove i zemlje.⁸⁰⁶ Još je potresnija situacija u romanu, kada putujući Bosnom Alfonsine i Marcantonio gledaju usnule ljude kroz prozor i vide svu njihovu bijedu, da bi pripovjedač nakon te naturalističke scene bez ikakvog komentara, u narativno tkivo uklopio recept preuzet iz *Danice zagrebačke*, 1834. koji glasi: "Juha tečna bez začina. *Za porciju juhe uzmi tri ili dvije orahove jezgre. Ako je za više ljudi, dosta je na jednoga dva oraha uzeti, dapače ako ih je više od pet, i od toga može se nešto oduzeti. Ove jezgre u čistu krpju zavezane, kada vruća voda počne kipiti, u lonac stavi, i neka se pjenu dok se pjeniti hoće (da*

⁸⁰⁰ Vidi: Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 100-101.

⁸⁰¹ Vidi: Isto, str. 125.

⁸⁰² Vidi: Isto, str. 201.

⁸⁰³ Vidi: Isto, str. 233-234.

⁸⁰⁴ Vidi: Isto, str. 138.

⁸⁰⁵ Vidi: Isto, str. 353-354.

⁸⁰⁶ Vidi: Isto, str. 303-304.

juha ne bi pocrnjela), a potom stavi unutra kakvoga korijena ili zelenja, ako imaš posoli, paprike i crvena luka pridodaj, i ovakva juha malo će koštati, a bit će jaka i tečna.”⁸⁰⁷

Pripovjedač priča priču o braći Nikoli i Tullu, o precima Lucije, i da bi dodatno, povijesno pouzdano ovjerio svoje sveznanje, u narativni tekst umeće i natuknicu iz leksikona o sir Johnu za kojega su oni *švercali* proso i koji je *u pravi čas umro*, pa se na taj način i zaključio njihov zajednički posao. U toj u okvirima narativnog tkiva *Berenikine kose* citiranoj natuknici: ACRON, John Francis Edward (preuzetaj iz *Dizionario storico politico italiaono*, Firenze, 1971)⁸⁰⁸ pripovjedač si daje pravo u *povijesnu* istinu (koja je, jasno je, tek fikcija) *uskočiti* svojom fikcijom: *U trenutku prvog susreta s Tullom, na crno-zlatnom briku “Generale Pino”, imao je dakle sir Acton nešto više od četrdeset godina, pa je razgovor, kao i ishod razgovora, što su ga vodili Tullo i samo nešto od njega stariji John Francis Edward Acton, onako kako ga zamišlja pisac (istaknula S. T.-Š.), moguć i, vojnički, opravdan.*⁸⁰⁹ i tek zatim slijede crtice kojima se taj umetak odvađa od ostatka narativnog diskursa *Berenikine kose*.

Još je jedan tip diskursa umetnut u ovo romaneskno tkivo. Naime Angelo je - koji se u vrtlogu drugoga svjetskoga rata bori na talijanskoj strani u Beranu gdje ga zatiče vijest o kapitulaciji Italije - *letio, (...) za letkom kao za leptirom, i čitao*. Pripovjedač i sâm u okviru romana žanrovski određuje taj umetnuti dio koji poziva na polaganje oružja i potpisuje ga: *Vrhovna komanda, njemačka, dodajem.*⁸¹⁰

O povijesno presudnom dogovoru - po kojem je trinaestog dana u Međusavezničkom zapovjedištvu dogovoreno da će srpski odredi brodom napustiti Kraljevicu, da će talijanska vojska otići u Opatiju, te da će vojno zapovjedništvo nad gradom prijeći u ruke generalā Talijana - pripovjedač će progovoriti u interpoliranom svjedočenju Ive Sučića koje izdvojeno i grafički biva još i u navodnicima.⁸¹¹ Tako, držim, sama povijest biva *toplije*, intimnije prikazana. Takav stupanj autentičnosti u prikazivanju i ovjeravanju događaja u povijesti koji sada proizlazi iz subjektivne vizure jedinice u romanu je prisutan u - kako eksplicitno kaže pripovjedač - *autentičnom svjedočenju* o provali jelačićevaca u prostorije Zapovjednika mađarske riječke policije.⁸¹² Također iz subjektivne je vizure i u epistolarnoj formi doneseno svjedočanstvo, još jedanput, o stanju u primorskim gradovima. Naime Franz von Suppé o toj temi u *povjerljivom*

⁸⁰⁷ Fabrio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 43.

⁸⁰⁸ Isto, str. 23.

⁸⁰⁹ Isto, str. 24.

⁸¹⁰ Vidi: Isto, str. 324-325.

⁸¹¹ Vidi: Isto, str. 290-291.

⁸¹² Vidi: Isto, str. 286-287

(istaknula S. T.-Š.) pismu piše davne 1860. godine Mademoiselle Art.-Hans-Hof und Staatsarchiv.⁸¹³

Dakle pripovjedač u narativno tkivo umeće različite vrste faktocitata: ulomke iz članaka iz raznih novina, izvješća, parole, pojedine dijelove iz govora povijesnih ličnosti, dijelove leksikografskih natuknica, ulomke iz radijskih vijesti, ulomke iz štampanih intervju a i memoara, dijelove iz povijesnih izvora, dijelove povjerljivih pisama, pa čak i kuharski recept iz novina.⁸¹⁴ Njihovo je interpoliranje u narativno tkivo romana *Berenikina kosa* svaki puta grafički istaknuto, pripovjedač te umetke ostavlja vidljivima,⁸¹⁵ a kao što samo pokazala, koristi mogućnost da se, zbog svog sveznanja, izravno uključi i iznese svoj komentar, njemu potreban da bi ostvario živopisnost priče. Fabrio dakle *fakcionira fikciju*.⁸¹⁶ Tako svraća pažnju na konceptualnu narav prošlosti, a uporabom raznovrsnih postupaka ostvaruje višestruki efekt. Naime stvara se napetost između svijeta fikcije i svijeta faksije, umetnuti se tekstovi rekontekstualiziraju pa se razotkriva konceptualnost i provizornost same naracije. Tematizira se dakle sâm čin pravljenja fikcije. Svjesno se upozorava čitatelj na koji se način oživljava prošlost, na koji način nastaje taj *roman o povijest*. I da, više je nego eksplicitno kako je ta fikcija tvorevina, montaža raznorodnih elemenata, pa sveznajući pripovjedač niti u jednom trenutku ne ispušta iz svoje vlasti tekst koji, eto, nastaje pred čitateljem. Njegovo je stvaranje, rekonstruiranje je njegove teme razgolićeno.

U roman je također umetnuto još nekoliko segmenata koji nisu u tolikoj mjeri grafički izdvojeni iz narativnog teksta. Da oni pripadaju nekom drugom *procedeu*, istaknuto je upotrebom navodnih znakova. Tako je pripovjedač uputio na svoj postupak montaže, ali ga nije u potpunosti odijelio od tkiva priče, nije postavio tako snažan rez između tih diskursa kao u prije navedenim citatima. Radi o se ulomcima/diskursima koje kreiraju sami likovi iz romana. U noći svoga vjenčanja s Magdom, Nichi piše članak za novine, a sudbina je Julija, još zanesenog školskom lektinom, određena pismom koje mu Petra udova Andrić šalje putem njegova djeda, Marcantonia i poziva mladića u svoju službu.⁸¹⁷ I baš povodom smrti njegova oca Nicole, čijom je odlučnošću i raskinuta njihova veza, nesretno zaljubljeni Julije ponovno prima njezinu pisanu

⁸¹³ Vidi: Fabrio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 167-168.

⁸¹⁴ Inventuru je tih elemenata u romanu *Berenikina kosa* Nedjeljka Fabria učinio Krešimir Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana III*. i pritom im pridodao i paraknjiževne citate kojima se u okviru teme o autoreferencijalnosti književnog djela ne bavim jer oni pripadaju sferi intertekstualnosti. (Vidi: Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 286)

⁸¹⁵ Tako i Danijela Bačić-Karković u *Epifaniji u Berenikinoj kosi Nedjeljka Fabria* uočava da su epifanijski šavovi u kompozicijskome i sadržajnome tijeku tog romana više eksponirani te lakše uočjivi. (Vidi: Bačić-Karković, D.: *Epifanija u Berenikinoj kosi N. Fabria*, "Fluminensia", X/1998, 1, str. 121-145)

⁸¹⁶ C. Milanja U *Hrvatski roman 1945.-1990.*, tek jedan u plejadi kritičara koji naglašavaju ovaj problem u Fabriovu tekstu, tvrdi da je povijesna dokumentacija korištena izdvojeno, sam je historiografski sloj dodan na narativnu masu tek kao ilustracija, kao citatna fusnota, te svjedoči o vremenskom smislu epohe i skicira povijesni okvir, pozadinu, političko-ideološki je interpretirajući. (Vidi: Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. - 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 100-120)

⁸¹⁷ Vidi: Fabrio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 132-133.

sućut na hrvatskom jeziku što ga je pogodilo i ponizilo: *U povodu smrti Vašeg roditelja, koga ste ljubili najodanijom sinovskom pokornošću ne pitajući se nikada o cijeni svoje žrtve, izvolite primiti izraze moje sućuti. Časna mu uspomena!*⁸¹⁸ Ovoga je puta pismo udovice Andrić ugrafički izdvojeno ne samo navodnicima, nego i smještanjem unutar zagrada. I pripadnik hrvatske obitelji, Filip Gorma pisao bi svojoj majci Klari pismo, pa pripovjedač iznosi u *prepričanom govoru*⁸¹⁹ najveći dio sadržaja tog pisma. Te bi njegove (...) *rečenice potekle silovito, iz duše: "Narodnjaci se naši sad moraju okristiti napadom autonomaša na vojnika, (...)"*. Dakle pripovjedač ponovno u narativno tkivo umeće dijelove - ovaj puta zamišljenog - pisma grafički izdvojene navodnicima, čak i prekida njegov slijed: *"Mama, volio bih da pođeš u našu Čitovnicu, pa da ti tamo netko od naših ljudi pročita i ovo pismo i najnoviji broj "Narodnih novina" iz kojih ti ja ovo prepisujem. Sve novine na svijetu lažu, jedino naše ne lažu."* Ovu bi rečenicu potcrtao. Pa bi nastavio (istaknula S. T.-Š.): *"Ja i moji drugovi znamo (...)"*⁸²⁰ Pisao bi on, sin svojoj majci, takvo pismo, upozorava sveznajući pripovjedač krijući od Filipa vijest da je njegova majka *vidjet će se u slijedećem poglavlju, bila mrtva*⁸²¹ Vrlo je zanimljivo umetnut samo podatak o pismu dona Elvire, koja istovremeno gubi muža i, nakon dugo godina iščekivanja, rađa nasljednika, maloga Nichija. Žena, Talijanka, čije je priče obožavao Marcantonio, u vrtlogu povijesnih zbivanja, s budnim instinktom majke-zaštitnice, piše pismo u skladište ulja svoga svekra u Rijeci, i tako spašava svoju obitelj. Za Elvirin će lik pripovjedač, taj sveznajući narator, priznati da mu je ostao tajnom. Ona, koja je ljubila svijet pripovijedaka, svijet mašte i čarolija, najednom prerasta u tragičnu junakinju koja samosvjesno, ponosno i uporno nosi svoju sudbinu, čak ravna njome.⁸²² Na taj način ona postaje, za razliku od *slabih junaka* koji su prepušteni na milost i nemilost vrtlogu povijesti, vladarica/kreatorica svoga usuda, kao i usuda svoje obitelji, obitelji od koje je jedino ona preostala s dječakom u naručju. Napustila je ona svijet priča, i postala aktivan lik, lik koji instinktivno štiti svoje potomstvo.

Pri samom Lucijinom povratku u dom na Kantridi, pripovjedač kaže da joj siora Maria, dugogodišnja susjeda, daje očeve napise koja junakinja tek ovlaš pročita, a Marija, koja viri iznad njenog ramena, ostaje sva ispunjena (neutaženom) znatiželjom. Sadržaj očevih napisa, saznat ćemo gotovo na samom kraju romana kada je u toj *Familienfuge na red* došla sudbina Lucijine braće. Pripovjedač najprije priča o smrti Angela, zatim uvodi te Nichijeve dnevničke zapise, također redovito označene navodnicima, u kojima opisuje posljednje dane rata u Rijeci

⁸¹⁸ Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 198.

⁸¹⁹ Termin preuzet iz Geneteove detaljne, strukturalistički utemeljene, razrade kategorija narativne sintakse.

⁸²⁰ Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 212-213.

⁸²¹ Isto, str. 213.

⁸²² Takvih samosvjesnih ženskih likova ne nalazim u obitelji Gorma, pa je pripovjedač uveo udovicu Petru, gorljivu patriotkinju ne bi li uspostavio pandan snažnom Elvirinom karakteru.

od nedjelje 22. travnja 1945. do četvrtka 3. svibnja godine.⁸²³ Dnevnički se zapisi – u kojima Nichi ispovijeda kako taji supruzi Orfeov nestanak (*Tako se naš život odvija ovih dana između istine i laži.*⁸²⁴) – prekidaju da bi se razrješila sudbina njihova mlađeg sina, tog Orfea koji će stradati u kazalištu, u zgradi u kojoj je uživao na predstavama.⁸²⁵ Na taj način u očevu dnevniku najavljena briga oko sudbina Orfea prekida sam diskurs dnevnika, da bi pripovjedač stupio na scenu i pričao o njegovoj pogibiji. Tu umetnutu priču pripovjedač ponovo prekida ulomkom iz dnevnika s nadnevkom od 6. svibnja, kada ga Maria obavještava da ga traži njemu nepoznati Boldo Duse, suborac poginulog mu starijeg sina.⁸²⁶ Tu će dnevnik zamrijeti sam u sebi, bez potrebe za objašnjavanjem, jer nemilosrdni je vihor povijesti pomeo s pozornice života muške nasljednike i te obitelji. Upravo ovaj primjer unošenja drugog diskursa u tkivo priče (unošenje dnevničkih zapisa, kao što je rečeno) pokazuje na koji način Fabio iskorištava ta *strana tijela* u romanu. Ne samo da umetnuti dnevnik donosi autentično svjedočenje o oslobađanju Rijeke, nego on postaje i ključ koji omogućuje inkorporiranje nove priče u narativno tkivo (smrt Orfea), ali i istodobno povezivanje one već ispričane (smrt Angela) u jedinstvenu sliku neumitnog osipanja te obitelji. Umetnuti dio teksta zrcali druge priče, koje se također odlikuju visokom mjerom samostalnosti unutar te priče o povijesti. Dio kao zrcalo, dio kao ključ... Treba li uopće naglašavati da je cijeli roman *Berenikina kosa* izgrađen, za razliku od tradicionalnoga povijesnog romana, od brojnih mikropriča, koje su više ili manje samostalne.⁸²⁷

I obiteljske fotografije u ovome romanu – kako ona o talijanskoj porodici, tako i ona o hrvatskoj obitelji – također su od presudnog značaja za sudbinu protagonista romana. Prva pak fotografija – obiteljski portret obitelji Gorma nastao prilikom vjenčanja Filipa s Katom,⁸²⁸ u ovom romanu poslužila je pripovjedaču kao element kojim ponovno upućuje na mogućnost

⁸²³ Vidi: Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 332-340.

⁸²⁴ Isto, str. 340.

⁸²⁵ Orfeo je istančan mladić koji je *svoju zalihu duševnosti sam otkrio, i poklonio je kazalištu (...)* (Isto, str. 343), koji svjesno (...) *davao se zavesti predstavom i čin kazališni osjećao kožom.* (Isto, str. 343) Lutajući zgradom koja je u njegovu životu igrala vrlo važnu ulogu, u trenu shvaća: *Koliko večeri, a sad prvi put prolazi kroz park vlastitih iluzija!* (Isto, str. 344) Tek tada otkiva da je i ona za nj nepoznanica: u predstavama koje je on gledao nije bilo likova u herojskim kostimima kao što je kostim hrvatskoga bana, na kojega je nabasao i koji ga je iznenadio, probudio u njemu osjećaj da je ostao prikraćen za jednu (drugu, novu) dimenziju. Supostojanje različitih nacionalnosti on nije pojmiio do svoga posljednjeg trenutka života, jer ih nije poznao. A Fabio u njegovu mladu i neiskvarenu liku – osim što budi onaj umjetnički gen bake mu Elvire koja je obožavala pripovijesti, dakle, umjetnost – signira tu želju za upoznavanjem i priznavanjem Drugoga. Ono nas čini bogatijima.

⁸²⁶ Vidi: Isto, str. 348.

⁸²⁷ I C. Milanja dovodi u vezu u tehnologijskome smislu Fabrijevu *Berenikinu kosu* s Marinkovićevim romanom *Kiklop*, koji u njegovoj tipologiji hrvatske romaneskne prakse u drugoj polovini 20. stoljeća predstavlja primjer za "dezintegraciju romana". (Vidi: Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 100-120; str. 16-22)

⁸²⁸ *Takav je bio Filip Gorma i na onoj skupnoj fotografiji što je snimljena 1906. na dan njegova vjenčanja: red blistavih, gustih zubi, kosa paperjasta što rubi čelo. U sredini smečkaste fotografije, sa suprugom Katom što mu se objesila o ruku, a i lijevo i desno od mladenaca sve same tipične "biografije alla croata".* (Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 259)

ugrađivanja različitog tipa diskursa u tkivo priče. Naime slijede u vidu enciklopedijskih natuknica sve te *biografije alla croata*, kako kaže Fabrio, koje su grafički potpuno stopljene s ostatkom teksta: tek je naziv svake od osoba s portreta o kojoj je data biografska natuknica ispisan velikim slovima i s godinama rođenja i smrti. Biografske su to natuknice o Šimunu Mateju Žarkulovu, Madi Žarkulov, Jaki Žarkulovu, Lilly Ševeljević, Grgi Budislavu Angjelinoviću, Mihovilu Žarkulovu, Antoniu Ruffo i Luce Ruffo, Leonardu (Martinu) Zagodi, Juri Stradiot, i o, naravno, mladenki Kati Gorma.⁸²⁹ I, kao pri prvom interpoliranju u roman natuknice iz leksikona o siru Johnu, sveznajući pripovjedač u te krokije o osobama s fotografije unosi i Elviru Gallega (1906-?) koja je *još nerođena kći Luce Ruffo, rođene Matić i Antonija Ruffa* pa i cijeli njezin životopis.⁸³⁰ I ovi dijelovi evidentno umetnutog teksta nisu izdvojeni vodoravnim crticama iz romana: pripovjedač i dalje poštuje svoje pravilo da o protagonistima junaka i njima bliskim osobama izvještava u okvirima teksta romana, tek minimalno upozoravajući da je to ipak drugi tip *procedea* kojim povijest razotkriva samu sebe, kojim fikcija o povijesti svjedoči o svojoj napravljenosti, o svojoj fiktivnosti.

Ona je fotografija pak Lucijine obitelji u romanu u potankosti prepričana⁸³¹, čak gotovo istim riječima dva puta:⁸³² najprije kada siora Maria nuka Luciju da je proda zbog vrijednosti njezinog okvira⁸³³ i zatim kada je Ivan Matej Gorma vidi u izlogu prodavaonice⁸³⁴ i tako uspije doći do Lucijine adrese. Fotografija je dakle zaslužna za prepoznavanje Lucije i Ivana Mateja, postala je ključni trenutak u izgradnji romana, spojila je te najmlađe članove generacijskog stabla hrvatske i talijanske obitelji oko kojih je koncentrirana romaneskna radnja. I upravo će strastvena i bezglava ljubavna priča između Lucije, izdanka te talijanske obitelji i Ivana Mateja Gorme, potomka hrvatske porodice koji je nakon susreta s Lucijom u vlaku iz Italije četiri godine odrobijao na Golom otoku, biti ostvarena zahvaljujući baš toj fotografiji. Dakle pripovjedač te umetnute dijelove teksta u roman diferencira na temelju njihove *blizine* prema protagonistima junaka, na temelju njihovog korespondiranja s fiktivnim svijetom čiji i oni postaju dio u većoj ili

⁸²⁹ Vidi: Fabrio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 259-274.

⁸³⁰ Vidi: Isto, str. 271.

⁸³¹ *Njih troje sjedilo je valjda na stoličicama bez naslona, (...), dvojica braće prebaciv nogu preko noge, s rukama u krilu, a ona između njih, protegnuv ruke do koljena; zdesna joj Orfeo, s lijeva Angelo. Iza njih troje stajali su uspravno, isijavajući roditeljski ponos i statusnu sigurnost, otac i majka: desnu ruku bio je otac Nichi položio na Orfeovo desno rame, a mati je na Angelovo lijevo rame bila spustila lijevu ruku.(...) / Ona je za tu zgodu odjenula široku šarenu haljinu od tafta s izrezom na grudima, gdje se o lančiću caklio grumen topaza; Angelo je bio propisno zakopčan do grla, (...) Mlađi njen brat Orfeo gledao je ravno preda se, nestrpljivo podigavši uvis rame na kome je počivala očeva ruka. Taj detalj uočili su tek kad je fotografija bila razvijena, i tu se više ništa nije dalo učiniti. Nego su skupni portret, s greškom u dječakovu držanju uokvirili u pomalo glomazan okvir, širok kao dlan, od tvrde bagremovine, s okovima od srebra. (Isto, str. 276-277)*

⁸³² O ulozi autocitata u djelu *Berenikina kosa* i njihovom položaju spram autoreferencijalnosti u romanu bit će još govora u ovom napisu.

⁸³³ Vidi: Isto, str. 276-277.

⁸³⁴ Vidi: Isto, str. 355.

manjoj mjeri. Ako oni tu fikciju oprimjeruju *izvana* (iz društveno-političke sfere, primjerice) onda su oni i naglašeno grafički izdvojeni, a ako predstavljaju u razvoju narativne sintakse segment *žića* nekog od likova, oni su umjetnički transponirani i označeni tek navodnicima.⁸³⁵

Diljem su romana razasuti i tzv. autocitati. Naime radi se o vrlo čestoj pojavi u narativnom tkivu *Berenikine kose* da se jednaki ili gotovo jednaki dijelovi diskursa repetiraju kao svojevrсни *leitmotivi* na različitim tekstualnim pozicijama.⁸³⁶ Oni uopće nisu grafički markirani u narativnom diskursu romana.⁸³⁷ Tako pripovjedač u izgradnji likova ponavlja pojedine segmente u kojima svjedoči o nekim njihovim osobinama. Luciju, tu *ikonu maksimalne semantičke gustoće*, kako ju je nazvala Danijela Bačić-Karković, upoznajemo na samom početku romana i tijekom cijelog daljnjeg razvoja radnje ponavljaju se i variraju neki elementi, prisutni već u njezinu prvom opisu sa dvanaeste stranice teksta – izdvojenim u zagradama – koji se ponavlja i tri stranice kasnije, ali u razasutim elementima koje ću istaknuti, egzistira i na razini cijeloga romana: *U odjeljku, dakle, neka spava, kome je ona tijekom dugih, nepokretnih sati boravka utisnula onaj poput njene puti tamnosmeđi, mošusni, već sam po sebi drhturavi vonj suspregnute putenosti, čiju je utomulu čulnost uspaljivo sapinjala paučinasta oprava kojom se, nedodirljivo, bila ogradila od svijeta* (istaknula S. T.-Š.), *neka spava u tammilu noći*.⁸³⁸ Slično će se ponavljati i simbol sandale⁸³⁹ koja steže Ivana Mateja Gormu: *Čvor na listu noge, oko koje je bila opletena duga kožnata uzica s plitkih sandala, stezao ga je do žuljanja: (...) pa se u varijacijama pojavljuje još nekoliko puta prilikom njihova putovanja do Rijeke, pa čak ga taj bol budi i iz sna: Čvor na listu noge, oko koje je bila opletena duga kožnata uzica s plitkih sandala, stezao je Ivana Mateja Gormu do žuljanja: rasani se*.⁸⁴⁰ A i Lucija – koja u vagonu pali cigaretu, pa taj

⁸³⁵ K. Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana III* napominje da su raznovršni umeci (razne vrste faktocitata, metafikcionalni komentari, autocitati, i intertekstualni elementi) u narativni tijek uvedeni tehnikom montaže i kolaža i da su redovito grafički markirani (horizontalnim crticama su odijeljeni od fikcionalnih dijelova). S tom se tvrdnjom ne slažem – usporedi gore već navedeno, a i daljnji tekst o autoreferencijalnosti u *Bernikinoj kosi*, za razliku od kritičarove tvrdnje da je tim postupcima autor svjesnim naporom označio njihovu prisutnost. Naglasio ih je i na taj način totalno raskinuo s Šenoinom koncepcijom povijesnog romana jer se čitatelju eksplicira konceptualna i intertekstualna narav prošlosti. (Vidi: Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana I, II i III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 286)

⁸³⁶ O tome upozorava i K. Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana III*, ali ne objašnjava njihovu ulogu u narativnom tkivu djela. (Vidi: Isto, str. 286)

⁸³⁷ Mene su osobno, u prvom susretu s tim romanom, oni itekako zbunjivali. Pa iako ova radnja nije mjesto za iznošenje subjektivnih utisaka izazvanih kontaktom s romanesknim djelom, ovdje, svjesna te činjenice, ipak navodim da sam se nerijetko vraćala u tekstu, tražila kada se ti pojedini dijelovi diskursa prvi put pojavljuju, upoređivala sam koliko se razlikuju. Govorim o tome jer držim da i to svjedoči o načinu na koji se pripovjedač svjesno poigrao s čitaocem, doveo ga u nedoumicu, ali i pokazao mu da je taj literarni univerzum ništa drugo do li konstrukt. Osvijestio je Fabio svoj narativni postupak, ali i razgolitio ga.

⁸³⁸ Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 15.

⁸³⁹ Usp. o sandali kao simbolu u Fabrijevu tekstu u djelu Danijele Bačić-Karković, kao i o brojnim drugim metaforama, simbolima i arhetipovima u djelu *Berenikina kosa* (obitelj je metafora vremenovanja, (obiteljsko) stablo je metafora jeke, kosa je simbol vremenitosti/bezvremenoga, arhetip vode, barke, noćuralne scene i sl.). (Vidi: Bačić-Karković, D.: *Epifanija u Berenikinoj kosi N. Fabrija*, "Fluminensia", X/1998, 1, str. 132-145)

⁸⁴⁰ Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 77.

plamičak, tako krhak i prolazan, to kratkotrajno svjetlo (simbolika njezina imena!) iz mraka povijesti na scenu života izvlači jednu osobu, Ivana - u prvom njihovom susretu primjećuje upravo te sandale.⁸⁴¹ O sudbinskoj povezanosti tih brodolomika, koji još i nisu svjesni da zajedno borave u udaljenim kutovima istog vagona svjedoči i podudarnost segmenata iz stvarnosti (jasno je da se radi o fikciji) koje Lucija i Ivan Matej vide i čuju u svom ulasku u vagon i iz njega (željezničari koji kartaju, stablo jabuke, vremensku prognozu i glazbu s radija).⁸⁴²

Iste će postupke pripovjedač koristiti i pri evociranju njihovih predaka: detaljno će biti opisano i Julijevo odijelo⁸⁴³ kada on odlazi u sudbonosni posjet udovi Petri, ponovit će se nekoliko puta u romanu i to uvijek u onom dijelu narativne sintakse koje Julija podsjeća na njegovu čežnju i žalost zbog te prekinute istinske ljubavi. U njegovu ophođenju s ocem nekoliko se puta pojavljuje varirani iskaz: *ali ga ni sad nije prepoznavao. Ili ga ni sad nije htio prepoznati?*,⁸⁴⁴ a Markantonio u dubini svoje duše nije zadovoljan Foscinim izborom životnog suputnika pa se u odnosima između njega i Nicole redovito ponavlja sintagma *njega je peklo, peklo...*

Tim će se provodnim motivima upozoravati na povijest obitelji jer će njezine dragocjenosti preživjeti godine i godine te dospjeti u ruke potomaka koji neće niti znati njihovu povijest, kao što je u *Berenikinoj kosi* slučaj sa slikom koju Julije dobiva na poklon prisakaćući u pomoć kao liječnik političkom suparniku, a nekoliko desetaka godina kasnije siora Maria nuka Luciju da je, tu *Ohuju na moru*, proda u teškim poratnim vremenima. Upravo detalje s tog slikarskog platna i način njezinog ulaska u okrilje te talijanske obitelji, kao i ožiljke vremena, pripovjedač donosi u zagradi: (*Ona slika: gusti namazi bojama u kanalu, niski bijeli oblaci nad raslinjem, koja se slika u praskozorju ovih zapamćenja još uvijek nalazi u sobi do prozora s kojih se vidi Brački kanal, i u lijevi okvir koje slike bila se zadjemula, uletjevši kroz otvoren ljetni prozor, krhotina granate za jednoga od savezničkih bombardiranja grada potkraj Drugoga svjetskog rata – nije li to bila njegova slika? Možda njegov poklon doktoru?*)⁸⁴⁵

Kosa, taj simbol bezvremenoga, kako tvrdi i Danijela Bačić-Karković,⁸⁴⁶ u romanu je osim u naslovu, prisutna eksplicitno i u narativnom tekstu u dva navrata. Prvi put kada pripovjedač kaže: *Mrsim ti kosu, Alphonsine, tek sad kažem da je kosa u tebe bila uvojičasta,*

⁸⁴¹ Vidi: Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 78.

⁸⁴² Vidi: Isto, str. 53, str. 60. i str. 60-61.

⁸⁴³ Iz *Berenikine kose* citiram: u odijelu, bijelom, s kitnjasto čipkanim blijedožutim prslukom, sam, korača kroz trnjake i pusta polja glicinija nadohvat mora, gotovo nehajno zabacujući u hodu lamatave ruke čas ispred sebe čas sebi iza leđa, čas u paru čas svaku zasebno, a ženski mu glas kazuje: "Nogavice su vam pune poljskog drača!" (Isto, str. 177)

⁸⁴⁴ Isto, str. 196.

⁸⁴⁵ Isto, 186.

⁸⁴⁶ Vidi: Bačić-Karković, D.: *Epifanija u Berenikinoj kosi* N. Fabija, "Fluminensia", X/1998, 1, str. 144.

duga, nalik na sjaj zalaska sunca u žitnoj prašini, gledam kako ta kosa leprša na jadranskom povjetarcu dok "Fosca" uplovljava pod grad koji pred pramcem niče iz sivila, plegao u dnu obzorja.⁸⁴⁷ I drugi put, pri kraju romana, kada pramen kose postaje jedino što je ostalo od Lucijine prabake Fosce, koji je iz Dalmacije ponijela Elvira. Zapašen je i Luciji ne znači ništa⁸⁴⁸ pa ga ona hitne u smeće: *Noć je, i samo se ptice noćne uokolo glasaju, (...) oprezno kao da je kužan, s gađenjm uze među dva prsta onaj pramen kose, izbljedio i prašan, pa ne znajući ni čiji je ni od koga je, hitne ga u smeće.*⁸⁴⁹ Kosa je tako nadživjela trošnost ljudskog tijela.

Također će se na mnogim mjestima u romanu pozivati i prizivati metafizička prisutnost *Berenikine kose* kao sazviježda na sjevernom nebu,⁸⁵⁰ sazviježda koje će utočište pružiti brojnim junacima željnim mira.

Vrlo je upečatljivo, stilizirano, nostalgično, *titravo*, ponavljanje provodnih motiva - zla slutnja iz ustiju Padovanca Bolda Dusea: - *Loš znak, Riječanine. Loš znak,*⁸⁵¹ kojim se otvara ta priča i prikaza *ružičastog trešnjika* bez kraja, vezica za uhom i konačno posljednji proplamsaj svijesti, već raskomadnog tijela koje je poletjelo u nebo potisnuto granatom: *Boldine trešnje!*⁸⁵² - u epizodi koja prikazuje Angelovu beskrajno beskorisnu smrt u ratu, beskorisnu kao što je i svako ratno stradanje rezultat uzaludnog nadmetanja političkih ideja putem granata, metaka, bajuneta... I još će jednom Boldo *navratiti* kao svjedok potresne istine u romaneskno tkivo da bi prekinuo Angelovog oca Nichija u pisanju dnevnika. Klupko se povijesti odmotava: naizgled neprepletene životne niti bivaju nosiocem svakog života ponaosob i svih zajedno. Jer jedan se život zrcali u drugome, jedan talijanski u jednom hrvatskom. Istovremeno svi se ti životi zrcale u zbrci povijesti, a ona, pak, zrcali sve njih. Jer kao što je jedna hrvatska priča ključ za sadržaj druge, one talijanske; tako je i *summa* povijesti ključ za svaku pojedinu jedinku u njezinoj vlasti.

U ovom je romanu vrlo čest slučaj da pripovjedač sâm unutar narativnog teksta komentira svoje pripovjedne postupke. On nastupa iz pozicije sveznajućeg naratora, pa se ne libi govoriti o svim svojim moćima koje posjeduje nad tim tekstom u nastajanju. Tako kaže, primjerice: *Neka spava. Ja ću dotle, zato što sam pripovjedač i uho sudbinā, prekoračiti taj rub i sići u vrijeme, osluškajući, pomno, gdje ječi gromada, dok pod naslagama pepela, putem,*

⁸⁴⁷ Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 180-181.

⁸⁴⁸ Danijela Bačić-Karković također tumači simboliku kose u ovom romanu i navodi da su upravo Alphonsine - Fosca - Elvira - Lucija, te udaljene točke rodoslovnoga dodira, povezane pramenjem kose kao metaforom neumrlosti. (Vidi: Bačić-Karković, D.: *Epifanija u Berenikinoj kosi N. Fabrija*, "Fluminensia", X/1998, 1, str. 144) Te žene u *pripovijesti upravo kosom (simbolički) ulančavaju u vječno žensko naspram vremenovanja i ljudske prolaznosti*. (Isto, str. 144) Smatra da je semantostilistički znakovit izbor i čestina izraza: pram(en), tkanje, klupko, nít(i)... Oni se ispreleću i stvaraju poetski inventar fabrijevski doživljenoga Berenikinog zvijezda i *Berenikine kose*. (Vidi: Isto, str. 144)

⁸⁴⁹ Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 283.

⁸⁵⁰ Vidi: Isto, str. 91, str. 161 i str. 297.

⁸⁵¹ Isto, str. 312.

⁸⁵² Isto, str. 331.

nailazim sve češće na užareno ugljeglje zabluda i strasti predaka.⁸⁵³ ili *Kroz tamu od pruhujala vremena pružam ruku naslijepo, kao da je oprezno turam u čahuru od svilenih niti silnih, svemirskih razmjera, obasjanu mjesečinom u vječnoj tišini zvjezdanih prostora, ne bih li vas dodirnuo, vas nevoljnike u najdonjem sloju priče, koju tka geometrija obitelji, ne bih li barem dodirnuo ono što je od vas ostalo, u mraku vremenā, nakon ludilā povijesti, učiteljice života i životā (...)*⁸⁵⁴

Pripovjedač *vidi, gleda, čuje* svoje likove, premošćujući ogromne vremenske udaljenosti bez i najmanjih zapreka, ali i razlike u načinu življenja i razmišljanja tih dviju obitelji kroz stotinjak godina njihova bivstvovanja na prostorima Jadrana. Pripovjedač o svojim likovima, Luciji i Ivanu Mateju, čije *klupko njihove pretkovine* želi razmatati, zna sve ono što oni sami o sebi i svojim predima nisu spoznali.⁸⁵⁵ Iako dakle, eksplicitno naglašava svoju sveznajuću poziciju, tvrdi da je u svakom trenutku spreman pomoći svom liku pri pričanju priče: *Gdje tvoje prisjećanje zataji, ja ću ti pomoći, Filipe Gorma. Ta ionako je sjećanje jedini čin u naravi ljudskoj koji istodobno i razara i drži nas na okupu. A što je roman nego kolektivno sjećanje,*⁸⁵⁶ ali ne srami se niti priznati i trenutke u kojima je i on sam nemoćan: *Tullo i Nicola, a vjerojatno i ostala njihova braća (o kojima ne znamo ništa, kao što ništa ne znamo ni o njihovim roditeljima niti da li ih je Nicola ikada posjetio otkako se na ovoj obali Jadrana bio oženio, iako bi ta spoznaja bila za našu priču i te kako slikovito štivo, ali u prošlost se može doprijeti taman toliko koliko nam to dopušta omrtvina predaka).*⁸⁵⁷ On je vrlo osjećajan i brine za svoju junakinju pa *filtrira* podatke koje će ona saznati. On *nema srca* Luciji otkriti poraznu istinu, a čitatelju razgolićuje i taj postupak ne bi li pokazao svoju moć: *(Tko da joj kaže kako su sva njena pisma, što ih je u te dvije godine pisala roditeljima na adresu Campo Marzio u Trstu, istinabog stizala na odredište, ali da su se odande vraćala na adresu pošiljaoca, to jest njenu, s velikim i čitljivim žigom Uprave logora, na kome se moglo pročitati da je "primalac ishodio useljeničku vizu za Kanadu i napustio ovo odredište". A policijska služba u redovima poštanske organizacije sva je vrećena pisma zadržavala i uredno fasciklirala. Činila je to već s pismima koja su joj roditelji slali iz Camp Marzio, kad su iz Aldova brzojava saznali da je živa i napokon u svom domu.)*⁸⁵⁸

⁸⁵³ Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 15.

⁸⁵⁴ Isto, str. 180–181.

⁸⁵⁵ Usp. citate iz djela u kojima pripovjedač komentira vidokruge Lucije i Ivana Mateja Gorme: *Ona o tom lijevku, u koji se eto, već spuštam, kao i o ljudima što su ga napučili, o precima svojim, koji su ujedno i moji i tvoji srodnici, jer svi smo zrnjevlje iste gromadnosti, na istoj vječitosti vjetra povijesti, ona o tom lijevku, kažem, ništa ne zna, niti ima načina da ikada išta sazna. (Isto, str. 15) ili Ivan Matej Gorma (...) ništa nije mogao znati o smrtima koje su uslijedile na tabli potomaka Kuzme Gorme... (Isto, str. 148) Niti je Ivan Matej mogao znati da su nakon te tri smrti, Bartulove, Mandalinine i Jurjeve, dvije udovice, Margerita i snaha joj Klara živjele pod istim krovom, podižući na noge Filipa što se rodi kao posmrče. (Isto, str. 149)*

⁸⁵⁶ Isto, str. 259.

⁸⁵⁷ Isto, str. 93.

⁸⁵⁸ Isto, str. 309.

Iako je pripovjedač, dakle, sveznajući, ipak postoje momenti u prošlosti do kojih niti on ne može doprijeti iz raznih razloga: *Nitko ne zna kako je uistinu bilo ono što se dogodilo, i o čemu smo dužni izvijestiti, niti itko zna zašto je osam mladića, skunom, dvojarbolnom, otplovilo u Kotor da tamo dočeka bana i gubernatora.*⁸⁵⁹ ili *Na ta pitanja teško je dati odgovor. Padovanska pisma Julijava materi (jer je s ocem bio u zavadi otkako je bo izgnan) nisu doprla do nas, iako ih je Fosca, dugo, brižno čuvala. Ta su pisma ugurana u vatru uske sobne peći, noć uoči odlaska Lucijinih roditelja iz Rijeke u Italiju, kad je njen otac zaključio da im ni vlastiti životi ne vrijedi koliko je crna pod noktom, a kamoli tamo nekakva pisma ukrižena čvorićem na izbljedjeloj plavoj svilenoj vrpci, što su se ticala njegova oca i njegove bake. Ne znamo...*⁸⁶⁰ Pripovjedač zato sklapa mozaik na temelju podataka koje mu povijest podastre, a za ono što nije u mogućnosti ostvariti on traži razumijevanje, poigravajući se pritom svjesno riječima i maskirajući na taj način književnoterijski problem koji je načeo u zagradi svoga teksta: *Iako se nisu nigdje i nikada susreli, vidim ih, (...) Julija i Jurja, kao dva kamenčića što mi pomažu ispuniti prazninu u mozaiku sjećanja (ne i u mozaiku događanja), koja se praznina poklapa s onih dvadesetak godina koliko je bilo potrebno da obojica sazore. (...) Nema razloga ljutiti se na pisca zbog tih dvadesetak godina o kojima ćemo doznati malo ili ništa, jer mu nije dužnost pričati o stvarima što su izvan vidokruga njegove moći (što nije isto kao kad bih napisao da je izvan moći njegova vidokruga.)*⁸⁶¹ A s druge pak strane bit će svojim znanjem o događaju nadmoćniji i nad liječnikom Julijem, a tu će informaciju *skromno* donijeti u zagradama unutar narativnog tkiva romana: *Iako liječnik, neće Julije nikada doznati da mu je otac bolovao i umro od tumora temporalnog režnja.*⁸⁶² Pripovjedačeva je svemoć tolika, da junaku svog djela čak može podariti i blagu smrt, pa to i eksplicira na primjeru Lucijina odlaska:⁸⁶³ *(neka joj barem smrt bude blaga, kad joj život bio pelin) već je sanjala da se uspela mostićem na brod i da je prihvatila izgnanstvo kao jedinu stalnu vječnost.*⁸⁶⁴

Na stranicama su u romanu *Berenikina kosa* razasuti grafički istaknuti snovi. Prvi san, detaljno iznesen u u romanu, san je Putnika koji s Nicolom putuje iz Italije u Dalmaciju. On je istovremeno izdvojen iz narativnog tkiva, ali i uklopljen u nj upotrebom kurziva,⁸⁶⁵ što je tipično za umetanje i ostalih snova u djelo. Kurzivom su grafički označeni i snovi Ivana Mateja

⁸⁵⁹ Isto, str. 115.

⁸⁶⁰ Isto, str. 156.

⁸⁶¹ Isto, str. 110.

⁸⁶² Isto, str. 198.

⁸⁶³ Na završetku romana Lucija se utapa, blago joj voda navire na usta, a za viziju bijele ruže koja joj se javlja u posljednjim trenucima, Danijela Bačić-Karković tvrdi da je *danteskna, utopijska, spasonosna i poetska. Smrt se tako izjednačuje s domicilnom, od davnina korištenom tehnikom sna: izomorfizam sna i smrti u simbolici putovanja. Putovanje kao povratak kući. Kao povratak u prah vremena. U biblijski, u zemni, u zvjezdani prah.* (Isto, str. 144)

⁸⁶⁴ Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 373.

⁸⁶⁵ Vidi: Isto, str. 29-30.

Gorme,⁸⁶⁶ san Jurja⁸⁶⁷ i Filipov san.⁸⁶⁸ Hrvati na stranicama *Berenikine kose* sanjaju nedosanjan san, ti imperatorski snovi postavljeni su kontrapunktno ilirskim snovima - dakle njihova je pojava u narativnoj sintaksi romana u skladu s temeljnim (kontrapunktskim) načelom izgradnje djela. Svi su snovi, u kojima se ponavljaju i isprepleću autocitati, tematsko-motivski vezani uz izgnanika koji mora napustiti Rimsko Carstvo. On, izgnanik u tami noći obasjane plamenom baklji napušta svoju rodnu zemlju, u *sandalama, plitkim, s dugim kožnatim uzicama*, s bijelom ružom u ruci prelazi *mostić koji vodi na brod*, na troveslarku koja *kroz bjelinu, i sama bijela, od pramca do krme bijela vodi na istok*.⁸⁶⁹ A on, izgnanik, perom se pobunio protiv imperatora. Svi se ti motivi/simboli, ili najveći dio njih, ponavljaju i variraju u snovima Putnika, Ivana Mateja Gorme, Jurja i Filipa, dakle, u tih Hrvata koji tragaju za ostvarivanjem svoje nacionalne samostalnosti, koji se žele oteti svome izgnanstvu. Motivi se iz tih snova (noć s proplamsajima svjetla, troveslarka, stupanje na mostić, *izgnanstvo kao jedina stalna vječost*, izgnanikova pjesnikova bijela ruža) javljaju još jednom: na kraju romana kada se utapa Lucija i na taj način Fabio i kompozicijski zaokružuje⁸⁷⁰ svoju poetsku prozu.⁸⁷¹ Samo, treba istaći, da su na koncu romana svi ti elementi snova, nekog drugog stanja ljudskog duha postali realnost što je i u tekstu označeno: simboli iz snova su pri Lucijinu odlasku nisu grafički markirani, kao što niti da snohvatično stanje junakinjino u vagonu vlaka pri povratku u domovinu nije u narativnom tkivu grafički posebno izdvojeno.

O odgovornosti pisca u stvaranju djela svjedoči i ulomak ponovno grafički izdvojen upotrebom zagrada: (*Smrt Alphonsine Désirè Gaubert jedna je u nizu smrti likova u beletristici i u glazbi, koje smrti padaju isključivo na dušu pisca; međutim, ni u prirodi, što će reći na njivi, u šumi, na livadi, u moru, a još manje u brojnim emanacijama duha, ne daje svako zrno ploda; stojeći, s Foskom, uz Alphonsinin grob, pisac se tješi, dok gleda kako Fosca čupa korovlje što je izraslo otkako je s ocem posljednji put bila tu, da je zrno o kome je riječ barem oljuštio.*)⁸⁷² On jest svemoćan, ali i on mora sam sebi položiti račune za učinjeno, za napisano, za tu (...) knjigu – koja, ako baš i nije ogledalo, a ono je bar nastojanje da se nad nas, bar za neko vrijeme, ne

⁸⁶⁶ Vidi: Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 65-67.

⁸⁶⁷ Vidi: Isto, str. 116.

⁸⁶⁸ Vidi: Isto, str. 292.

⁸⁶⁹ Danijela Bačić-Karković je istakla da je u snovima sadržana riznica simbola. Ona razlikuje san jedinke, ali i san kolektivni. Smatra da snovi s temom o rimskim imperijalnim prostorima kontrapunktno funkcioniraju s ilirskim snovima, što odgovara kontrapunktnom motrenju tih nacionalnih projekata. (Vidi: Bačić-Karković, D.: *Epifanija u Berenikinjoj kosi N. Fabrija*, "Fluminensia", X/1998, 1, str. 135-144)

⁸⁷⁰ Danijela Bačić-Karković je utvrdila da Fabio, taj *arheolog sjećanja*, rabi tehnike evokacije snom. O važnosti snova u narativnom tkivu *Berenikine kose* svjedoči činjenica da se upravo njima uokviruje kompozicijska shema: Lucija je po povratku iz Italije u vagonu u stanju snohvatice, niti sna niti jave; a i umire u *zagrljaju* sna. (Vidi: Isto.)

⁸⁷¹ Fabrijeva je proza poetska, pa Danijela Bačić-Karković *domećeo* njegovu govoru tj. jeziku *da ima terapijski efekat njegovo cizeljersko-poetsko postupanje s riječi. Riječ kao eliksir, kao excalibur*. (Isto, str. 134)

⁸⁷² Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 86.

nadnese sjena zaborava (...) ⁸⁷³ Pripovjedač izvještava da je Angelo došao do Splita, ali da u grad nije izlazio, jer da mu se čini nezanimljiv i tuđ. (*A kuće, ulice, grobovi njegovih predaka? Kad se rodoslovno stablo samo od sebe sasuš i izvali u prašinu vremena, jedino još umjetnička riječ zalijeva njegovo mrtvo korijenje.*) ⁸⁷⁴ Bolna je za umjetnika ta spoznaja o smislu njegova posla, na tren se on može činiti i besmislenim, ali umjetnost je jedina i vječita istina. Umjetnički posao kao čuvar od zaborava.

Na stranicama *Berenikine kose* pripovjedač u više navrata upućuje i pojašnjava postupak kolažiranja i montaže na kojem je utemeljio cijeli roman: *S pozornice naše priče, rekosmo, udaljio se – protiv svoje volje, i još ne shvaćajući što se s njim zbiva – Ivan Matej Gorma, ali na nju – u svoj raskoši velikoga otočkog ljetnog sunca – zakoračit će bosa dječja noga Filipa, oca njegova.* ⁸⁷⁵ ili (...) *o čijoj ćemo smrti (Filipovoj, ubacila S. T.-Š.), također besmislenoj i nabrzoj, domalo kazati riječ-dvije.* ⁸⁷⁶ Isto će metodološko polazište - (...) *iz jedne u drugu kuću, polako, premještam pamćenje i brišem zavade.* ⁸⁷⁷ - ponuditi još jednom, ovaj put naglašavajući i simultanimizam u pripovijedanju, a brišući vremenske razlike i koristeći priliku za iskazivanje osobnog stajališta o vremenu, o povijesti: *Pripovijedat nam je o Filipu, ali usporedo s tom pričom teku događanja što se pletu oko Julija i, u jednom drugom vremenu, zbivanja s Lucijom, koja se s kolodvora upravo upućuje kući svojih roditelja. Tà nije vrijeme drugo doli razboj na kome se od niti pojedinačnih kobi tka i će mnogonitno teško sukno što ga ogrćemo u nevremenima i lakoumno zovemo poviješću ljudskog roda, ne prepoznajući u tako skrojenoj luđačkoj opravi glupost samu!* ⁸⁷⁸ Iskazom tipa *Nego, vratimo se nevoljnom autonomašu, vlasniku jučer zgotovljene vile na Kantridi, koji navrat-nanos mora uteći iz grada, pa u besćenje razdaje svoj imutak.* ⁸⁷⁹ pripovjedač eksplicitno upozorava na svoje digresije u pripovijedanju i korigira ih, dok će na drugom mjestu, komentirajući ponovno vlastite postupke u naraciji, sam sebe prekoriti zbog površnosti: *Na svim fotografijama koje su se sačuvale, donna Elvira je – Na svim? kako je pero brzopleto, nepromišljeno, lakomislno, kako bi, gotovo samo od sebe, začas brzmulo u nevolju, kako bi nas lako uvuklo bilo u laž bilo u nesreću, da nije discipline našeg pamćenja, koje nas upozorava na oprez, nuka na provjeru napisane riječi, koje iskustvo pamćenja našoj mašti – bilo političkoj bilo artistskoj (a stoje njih dvije u međusobnoj svezi kao ona voda u zakonu o spojenim posudama!) – kurativno stavlja sedlo za vrat i žvalo u zube te nam*

⁸⁷³ Fabrio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 359.

⁸⁷⁴ Isto, str. 312.

⁸⁷⁵ Isto, str. 155.

⁸⁷⁶ Isto, str. 149.

⁸⁷⁷ Isto, str. 181.

⁸⁷⁸ Isto, str. 207.

⁸⁷⁹ Isto, str. 306.

tako u nepoćudnim vremenima, kažu, čuva kožu.⁸⁸⁰ Ali svijest o činu, o pripovjednom djelu spašava nas pogrešaka, spašava nas da se izgubimo na tim krivudavim, a zamamnim putevima povijesti.

Unutar samoga fiktivnoga djela pripovjedač omogućuje junakinji Luciji, koja još nije u romanu niti imenovana, da zamisli, pri svom putovanju Italijom na putu u Rijeku, susret s *ljubavi iz riječkog liceja*, Egidijem u Trstu. Taj zamišljeni susret prijatelja iz mladosti, sada kada su zreli ljudi i u burnim političkim vremenima, junakinja otklanja. Ali i svaki, pa i najmanji detalj tog zamišljenog (a nerealiziranog, ponovljam) susreta je izmaštan, oživljen pred očima čitatelja koji tek tada prvi puta i saznaje njezino ime grafički (zagradom) naglašeno.⁸⁸¹ Pripovjedač i komentira tu epizodu: *Eto, da ga je potražila, i da su se susreli, Lucia i Egidio, vodili bi takav razgovor, za okruglim stolićem u jednom od mnogobrojnih tršćanskih barova. Ali ga ona nije potražila, nego (...)*⁸⁸² Dakle eksplicitno je čitatelju dano do znanja da se radi o zamišljenom susretu, a kasnije će u tekstu tu fiktivnu epizodu iskoristiti kao *stvarnu činjenicu*, uklopit će je u radnju kao da se i dogodila: *A da se jučer sreła s Egidijem, sad bi neznancu u vagonu prešutjela njihov razgovor, jer to što je čula (istaknula S. T.-Š.) od Egidija povrijedilo bi ovog muškarca.*⁸⁸³ Dakle pripovjedač usložnjava svoj tekst: u fikciju (*Berenikina kosa*) unosi se fiktivna epizoda susreta s Egidijem (fikcija u fikciji, tj. fikcija u *Berenikinoj kosi*), a zatim se ta fikcija u fikciji ravnopravno uklapa i prelazi na ravan fikcije (tj. *Berenikine kose*). Dakle fikcija u fikciji sada je motrena tek kao događaj koji se prvi put iskorištava na fiktivnoj ravni romana. U toj *familienfuge* moguće je dakle interpolirati i ovjeravati razne razine fikcije.

U okvirima je romanesknog diskursa *Berenikine kose* pripovjedač i sâm definirao svoj tekst⁸⁸⁴ kao *Famileinfuge*.⁸⁸⁵ Upravo eksplicitno navođenje tog *gradbenog elementa koji prethodi prvoj rečenici romana*, kako reče J. Matanović, to preciziranje žanra unutar samoga žanra zrcalna je slika koju nudi pripovjedač, autoreferencijalni je to postupak. Tim je podnaslovom Fabio u jedno spojio dvije temeljne, konstitutivne odrednice ovoga romana i

⁸⁸⁰ Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 230.

⁸⁸¹ Vidi: Isto, str. 46-51.

⁸⁸² Isto, str. 51.

⁸⁸³ Isto, str. 151.

⁸⁸⁴ Vidi: Isto, str. 18, str. 154 i str. 297.

⁸⁸⁵ Svi se kritički napisi o *Berenikinoj kosi* Nedjeljka Fabrija redovito osvrću na svjestan autorov izbor podanslova tog djela (Vidi: Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996; Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003; Matanović, J.: *Je li to za nas dobro ili možebiti nije?*, "Kolo", XII/ 2002, 4, str. 5-22; Matanović, J.: *Prvo lice jednine*, MH, Osijek, 1997) I Danijela Bačić-Karković nadahnuto objašnjava taj Fabriov postupak kojim roman označava kao *familijarnu fugu*: *On je sinestezijski dozvao glazbeno iskustvo i muzikološku erudiciju kako bi (d)označio neko novo čitanje pripovijednoga teksta. Fuga je glazbi (i obratno) ono, što je prošlost/povijest jedinki/obitelji: dugi niz varirane motivske osnove. Umnažanje temeljne poruke, ista (zajednička) afektivna tema i njeno opalesciranje u slikama, simbolima, alegoriji i arhetipskim krhotinama.* (Bačić-Karković, D.: *Epifanija u Berenikinoj kosi N. Fabrija*, "Fluminensia", X/1998, 1, str. 133-134)

naglasio ih. Naime to je obiteljski roman, o čemu svjedoči i karakterističan, za taj žanr, grafički prikaz rodoslovnog stabla s početka djela, ali izaziva istodobno i intermedijalne konotacije. Polifona glazbena forma u temelju je izgrađivanja ovoga romana: smjenjuju se *slike prebogate narativnim meandirma*, kako reče J. Matanović, kontrapunktski se prelazi iz jedne epohe u drugu, iz jednog kulturološkog kruga u drugi, iz vizure se jednog lika motri Povijest, a trenutak nakon toga mijenja se gledište bez ikakvih ograničenja, polifono se, dakle, višeglasno ocrta čovjek u povijesti... Tom se odrednicom dodatno pojašnjava način izgrađivanja teksta, kontrapunktska izmjena epizoda, čitatelju se nude recepcijske upute i usmjerava se njegovo kretanje u okvirima djela. Eksplicitno se upozorava na prelazak s jednog fragmenta na drugi, s jedne vremenske razine na drugu, iz jedne obitelji u drugu: (...) *hlapi Ivan Matej Gorma također i s pozornice naše "familienfuge", da bi osvanuo u predzadnjem poglavlju. Jer, govoreći jezikom igara, život nije poker, (...) nego je život domino. Strpljivi, čudesni, nedokučivi, podmukli domino, koji slažu jedinke i generacije u sljepoći vremena.*⁸⁸⁶ ili: *Ipak su se pomakli iz straha, iza obamrlosti: od osoba što će proći ovom "familienfugom" (a obitelji kao ponirnica voda (...)) ugledao sam Nikolu, zapovjednika – ukoliko se tako nešto smije kazati za onog koji zapovijeda usve dvojici drugih ljudi (...) – ugledao gdje iznenadno više: (...)*⁸⁸⁷ Pripovjedač takvim postupkom upozorava na napravljenost teksta, a u citatu koji donosim naglašava da *goli podatak* zaodijeva u fikciju, ali samo onda kada iz *čuvenja*, iz usmene predaje dobiva još elemenata za svoju priču, poistovjećuje taj povijesni lik s nama samima i, naravno, komentira: *Golim podatkom da si umro osamljen, valjda već prvih godina nakon rata, jer ništa više o tebi nisam čuo, ugrađujem te posljednji put u ovu "familienfuge", u koju smo upregnuti, svi, u istom redu. Jer i ono malo duše što je čovjek ima, dano mu je da mu bude još teže.*⁸⁸⁸

Također u romanu, tom žanru kojim se i on sam služi u svom pripovijedanju priče o te dvije porodice, iznijet će svoje mišljenje kojim se suprotstavlja poimanju žanra rasprostranjenom u širokim masama: *Kad u svakodnevnom životu stvari krenu neuobičajenim ili neobičnim putem, ili kad završe sretno, što nismo očekivali – kažemo da se sve zbilo "kao u romanu", a to je uvreda za život. Jer nema ništa iznad života, ništa što ne bi bilo samo življenje.*⁸⁸⁹ Dapače, smatra pripovjedač, i život je taj koji može itekako uznemiriti roman: *Ono što će se dogoditi u našem romanu kad Julije, tog popodneva, dođe iz bolnice u Marcantonijev dom, stoga neće biti "baš kao u romanu", nego će i sam roman biti zatečen onim što je zatekao u životu.*⁸⁹⁰ Sada je baš taj roman - roman koji pripovjedač izgrađuje na načelu montaže, kolaža - motren kao

⁸⁸⁶ Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 154.

⁸⁸⁷ Isto, str. 18.

⁸⁸⁸ Isto, str. 297.

⁸⁸⁹ Isto, str. 222.

⁸⁹⁰ Isto.

mimetička vrsta. Očigledno je da se perspektive izvrću: ono što je bilo rezervirano isključivo za roman, ono sladunjavo i srceparateljsko iskustvo naracije, sada je umuklo pred naletom gorke stvarnosti koja svoje mjesto nalazi u romanu koji i sam biva iznenađen.

U *Berenikinoj kosi* pripovjedač koristi priliku da bi još jednom opravdao svoj način pisanja tog djela i da bi objasnio svoju motivaciju pri predstavljanju protagonista: *Zove se Ivan Matej Gorma, a savjesnost kojom pripovjedač obavlja svoj posao traži da zagrebemo u njegov san, duboko, do krvi, do prakrvi koja, kao rijeka ponornica, huči i vitla mnome i tobom, moj čitatelju i iz najtavnijih ponora naše pretkovine (koji ponori potomcima zavazda ostaju skruti, pa čak za njih i ne mare) upravlja ovog časa našim koracima i našom voljom, mojom i tvojom, a da mi to i ne znamo.*⁸⁹¹ Pripovjedačevo sveznanje sâm je pripovjedač doveo u pitanje u obraćanju čitatelju, u poistovjećivanju s njim. Čitatelja se poziva na suradnju, od njega se traži razumijevanje i podrška. I inače je romaneskno tkivo ispresijecano raznim obraćanjima pripovjedača, kako likovima, tako i čitatelju. U komunikaciji s likovima on iskazuje svoju brigu nad njihovom sudbinom - *Ne, Julije, ne prihvaćaj tu vlažnu, blago ispruženu ruku ženinu, ne primiči se njenim usnama kad ti ih pomudi, spržit će te i osakatiti vlastita ljubav dodirneš li tu ženu, (...) vrati se lektiri klasikā, (...) budi krhotina jer čitav nikada ne možeš biti kad nemaš snage nositi se s ljubavi, još ne možeš vidjeti kako je ušla u tvoju sobu, (...) ti još ne znaš da ćeš izdati sebe, moj Julije!*⁸⁹² – ali i razumijevanje za prolaznost koje oni sami nisu svjesni: *Ima već petnaestak godina (leti vrijeme, leti, moj Nicola, kao da ti ono napuhuje jedrilje, a ne tek povremeno suhoburica i sumorac)...*⁸⁹³ Prodrijet će on u najtajnovitije zakutke njihove psihe, nanjušit će on prve znakove njihovih sumnji i čitaocu će ih ponuditi grafički izdvojene: *(Sjećat će se Lucia, poslije, predosjećaja koji joj je tada, za stolom punim ribljih kostiju, govorio da ne smije otići iz ovoga grada prije no što ponovo ugleda neznanaca iz vlaka! Morala je sama sebi ipak priznati da je taj njen predosjećaj mutan i nimalo vjerojatan.)*⁸⁹⁴

Kao samosvjestan postmodernistički kreator umjetničkog djela pripovjedač se u okvirima sâmog romana direktno obraća čitatelju.⁸⁹⁵ *No, stvari su se temeljito izmijenile (zar je čitatelju s kraja dvadesetog stoljeća nužno naglasiti da se stvari, temeljito mijenjaju samo nagore?), kad je (...),*⁸⁹⁶ aludirajući na njegovo iskustvo, očekujući od njega suradnju, ali i potpuno povjerenje.

⁸⁹¹ Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 67.

⁸⁹² Isto, str. 140.

⁸⁹³ Isto, str. 18.

⁸⁹⁴ Isto, str. 311.

⁸⁹⁵ O toj je odlici narativnog diskursa *Berenikine kose*, ali i *Jadranske trilogije* uredno izvještavala pisana kritička riječ. (Vidi: Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996.; Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003; Matanović, J.: *Je li to za nas dobro ili možebiti nije?*, "Kolo", XII/ 2002, 4, str. 5-22; Matanović, J.: *Prvo lice jednine*, MH, Osijek, 1997; Markić, R.: *Fabriova Berenikina kosa*, "Nova Istra", I/1996, 4, str. 154-165)

⁸⁹⁶ Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 55.

Naime polazi se od pretpostavke da i autor i čitatelj žive u duhovnom zajedništvu, u kojem postoje neke osnovne vrijednosti same po sebi, unutar tog univerzuma, razumljive. Dovodi u vezu pojave iz prošlosti sa sadašnjim stanjem pa ironično konstatira: *((...) sve te nepoštene, ali nama današnjima vrlo prisne manipulacije i lako razumljive stvari, koje će potkrijepiti službeni pregled općinskih knjiga, doći će poslije (i dakako srušiti rečenoga gospodina, što je pak nama danas teško razumljivo.)*⁸⁹⁷ Također nastoji usmjeriti recepciju svoga djela: *Tko beletrističko štivo čita brzopleto, a u njemu traži razbibrigu, tome je po svojoj prilici promaklo, da sam napisao kako je Kuzma povjerovao u novu, francusku vlast kao u dugu.*⁸⁹⁸ On ga opominje, upozorava, ali i tjera na razmišljanje, na aktivno sudjelovanje u životu junaka: *Pa iako vjenčanje Foske i Nicole u očima pronicavijih čitatelja ne opravdava samo ljubavna sveza to dvoje mladih, nego i suha činjenica da se jedino na taj način može dosegnuti ovo naše vrijeme i mi u njemu, koji smo plod prijašnjih i sve davnijih i davnijih plodenja o kojima, što su davniji, znamo sve manje, i na kraju tako malo da im posve gubimo trag, pa se s pravom pitamo tko smo i čiji smo.*⁸⁹⁹ Dakle očigledno je da pripovjedačeva obraćanja čitatelju ne funkcioniraju samo kao elementi koji ekspliciraju autoreferencijalne postupke u romanu, kao objasnidbeni umeci, nego postaju način da se adresata kroz te pukotine u tekstu uvuče u sam tekst da bi i on, na temelju svog iskustva, odobrio ponašanje junaka, da bi odobrio autorov narativni konstrukt i u tom segmentu. Pokazuje se dakle na koji način autoreferencijalni iskazi razgolićuju koncepciju fikcije koja se nadaje tek kao konstrukt u koji je ekspliciranim narativnim konvencijama uvučen i čitatelj.

S druge pak strane, potpuno oprečno zahtjevima modernističke paradigme, on iznosi komentare o likovima i u velikom broju ih grafički izdavaja zagradama: za Bartula i Margeritu utvrđuje: *(Ali djece više neće imati.)*,⁹⁰⁰ a za Elviru, Marcantonievu snahu u potpunosti predanu pripovijedanju, od smrti njenoga muža kada se brine za sve oko sebe kaže: *(Eto kako je život ušutkao, sasušio i sparušio onaj njen negdašnji, početni furor za pripovijedanjem!)*⁹⁰¹ I kao što pripovjedač ima moć stvarati tekst i pritom poštivati samo one zakonitosti romanopisanja koji drži adekvatnima, tako on ima moć i nad svojim likovima, moć da prodre u njihovu psihu čak i u trenucima njihova odlaska s ovoga svijeta, o čemu sugestivno svjedoči komentar o Orfeovoj smrti u kazalištu: *(poslije, kad se prisjećao svega što mu se dogodilo, pomisli kako se morao barem začuditi, ali baš kad je htio da se začudi, stvari su već tekle svojim neumoljivim*

⁸⁹⁷ Fabrić, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 162.

⁸⁹⁸ Isto, str. 91.

⁸⁹⁹ Isto, str. 93.

⁹⁰⁰ Isto, str. 75.

⁹⁰¹ Isto, str. 252.

slijedom).⁹⁰² I ne samo to: on ne poznaje i ne priznaje granice njihovih misli u sadašnjosti, on samouvjereno šeće prostorima njihova sjećanja: (*Iz kojih je to dubina sjećanja Elvira sada izvukla na javu davno zaboravljeno preklinjanje, kojim se u njenu kraju ozdravljaju oni što su od vraga opsjednuti?*)⁹⁰³ On zna njihovo pamćenje, stječe se dojam da ga i razumije bolje nego junaci sami: *A kako je taj stric, u času smrti, bio već odrastao čovjek – koga Nicola pamti koliko pamtiti mogu zaigrani dvanasetogodišnjaci – bio bi on, (...)*⁹⁰⁴ On razumije i najmanji (emocionalni) titraj njihove duše i njihovu najtajnovitiju potrebu za doživljavanjem i izmjenjivanjem izrazito subjektivnih iskustava: *Ali ni danas prije podne, tijekom šetnje, ni sad, nije o toj kapljici kazala Nicoli ni riječi: već sad zna (a kolike je godine još čekaju!) da je on za tako što pretvrd, da bi je ismijao i bez riječi otro kaplju s njene nadlanice kao kakvu mrtvu i nepokretnu stvar.*⁹⁰⁵

Promatranje autoreferencijalnih iskaza u romanu *Berenikina kosa* u najvećem je broju slučajeva bilo vezano i uz iznošenje pripovjedačeva komentara, ne samo o elementima narativnog diskursa, nego i o brojnim pitanjima vezanim uz čovjekov nesiguran položaj u vrtlozima prošlosti, o njegovu bivstvovanju kroz dugi niz godina, pri kojem se na život (dalekih) predaka nalegao već debeli sloj prašine. Tako će otkriti sudbinu povijesnih dokumenata (*Pismo je bez ispravaka oputovalo te noći iz Splita i sredno stiglo u Veneciju, jer ga je Nikola Tommaseo tiskao u svom spisu "Mleci" u godinama 1848. i 1849.*)⁹⁰⁶ kao i posmrtnu sudbinu Kuzma i Mandalina Gorma, predaka hrvatske obitelji: (*Kad su, 1955. godine, radnici u ravnici hvarskoj podizali stup elektorovoda, među naprahovitim kostima što su ih tada otkopali i lopatama veselo hitnuli u lāp i u bobičast šiprag, bile su i njihove.*)⁹⁰⁷ Slično će se upitati i nad sudbinom hrvatskog naroda u razgovoru između Alfonsine i Markantonija: *A zašto su Hrvati? (Draga Alfonsine, to se svaki Hrvat i dan-danas pita!)*⁹⁰⁸ Tematiziraju se pitanja sudbine, slučajnosti, porodice, povijesti i politike, među inima, u vidu nerijetko moralističkih i didaktičkih iskaza.⁹⁰⁹ Javno i privatno, privatno i javno biva razgolićeno u tom narativnom tkivu romana.

⁹⁰² Fabio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 344.

⁹⁰³ Isto, str. 179.

⁹⁰⁴ Isto, str. 20.

⁹⁰⁵ Isto, str. 57.

⁹⁰⁶ Isto, str. 107.

⁹⁰⁷ Isto, str. 72.

⁹⁰⁸ Isto, str. 43.

⁹⁰⁹ Vidi ulomke iz romana o sudbini: (...) potvrđujući tako da se slučajnosti i njihove posljedice, međusobno traže i vežu u čudesnu, golim okom nepredvidljivu, željeznu zakonitost, koju onda šturo zovemo nečijim životom ili usudom. (Isto, str. 23), (*Nego, tko je i zašto mogao ubiti Camilla Evangelistija? Hrvati? Tada je bilo prerano da svjesno uđu u tkivo našeg pripovijedanja, još se nisu bili osovili u Dalmaciji: tišina koju je osjećao Bartul jest za nj nešto stvarno (...). Jer, da je Camilla ubio Hrvat, svjestan Hrvat, a svjesnih je Hrvata i danas toliko da bi stali na vršak noža, smjeli bismo kazati da je posrijedi, možda, hrvatsko antitalijanstvo, što bi tada bilo još posve ishitreno. Nije li ga ubio tko od njegovih?*) (Isto, str. 97) ili aforistične iskaze: (*Tako, na pučini povjestice, vazda, mimoilazi*

I kao što je pripovjedač zamislio *namata se tako naša priča u klupko, a u njemu, u tom smotku pređe, pređi su Lucijini i pređi Ivana Mateja Gorme kao dva konca što će ih život splesti. Nitko ne zna da li život što se tako tka nastaje pukom igrom slučaja ili pak matematičnošću usuda od koje staje dah.*⁹¹⁰ Znanje je likova suženo, njihova je sudbina u pripovjedačevim rukama,⁹¹¹ pa zna i eksplicitno komentira novonastalu situaciju (koju je, recimo, sam on i izgradio): *Kad Ivan Matej Gorma (...) uđe i zakorači u sobu u kojoj dvoje vježbaju četveroručno, namjesti će život i opet jednom u povijesti djelotvornu mišlovku.*⁹¹² Preplest će on sudbine tih junaka tehnikom koju je i sam pojasnio u tkivu romana: *Tako su se, kroz smrti i kroz živote nevoljnika što su u ludilu međuvremena ispredali svoju nit sudbine i napučili ovu knjigu (...) kao dva velika luka spojili njih dvoje. A brižni pisci iz vremenā što su daleko iza nas, pridodali bi da ovo dvoje sada samo smrt ponovno može rastaviti.*⁹¹³ Nagovještaj, anticipacija kraja Lucije i Ivana Mateja ponuđena je kroz ironijski obojen komentar na prethodeću mu literaturu. I u trenu kada se opraštaju sa svojim životima prizivamo pripovjedačeve riječi po kojima oni ne nestaju, nisu uništeni. Ne, oni tek prelaze u neko drugo, oniričko stanje: *Kad ih, iz blizina spisateljske optike, pogledam pažljivije, sve te ljude koji traže svoje mjesto na stranicama ove knjige (...) zapažam da je povijest ljudi zapravo kronologija naše zagledanosti u sanjano, u nedostižno, kakva su zvijezda kojima, kao Berenikinoj kosi na sjevernom nebu, nadijevamo ime, a ostalo je šutnja.*⁹¹⁴

Domovina svoje Hrvate.) (Fabrio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990, str. 118) i (*Ah, kako čovjek nasjeda Povijesti, pogotovo kad je Politika našminka.*) (Isto, str. 120)

⁹¹⁰ Isto, str. 81.

⁹¹¹ *Jer odakle da Ivan Matej Gorma zna, dok blaženo spava u zavjetrini Lucijina tijela, odakle da zna da se baš u tom času Bartul, Bartul Gorma, predak njegov, eno sprema pjevati na piru Foske, jedne od pretkinja Lucijinih? Odakle da zna da će na tom dvonitnom suknu, što ga igra slučaja ili zla kob pomaže tkati kroz generacije, baš on s Lucijom biti sitan vezak, posljednji? Ah, niti će itko ikada išta o ikome znati, a ponajmanje da smo bili.* (Isto, str. 82)

⁹¹² Isto, str. 358.

⁹¹³ Isto, str. 359.

⁹¹⁴ Isto, str. 91.

2.5. Autoreferencijalnost u (auto)biografskim prozama Irene Vrkljan

*Svila, škare; Marina ili o biografiji; Berlinski rukopis;
Dora, ove jeseni i Pred crvenim zidom*

*I često je sve samo taj bljesak, sve samo bjelina papira,
a na njemu drhtav crtež linija, putova.
(Berlinski rukopis)*

U ovoj disertaciji motrim autoreferencijalnost u djelima Irene Vrkljan *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora ove jeseni i Pred crvenim zidom*.

Sve knjige Irene Vrkljan pretežno su knjige o sebi, pa o ženama, o ženama koje pišu kao Irena i Marina Cvetajeva, o ženama koje šute kao Dora (a koje su možda jedini pravi pisci: "o onome što se ne da iskazati – treba šutjeti"). Te su knjige u hrvatskoj književnosti bile dočekane kao autentični izdanak neke drugačije ženske pismenosti i kulture, u doba kad se općenito dosta raspravljalo o tzv. "ženskom pismu" i u nas i u svijetu.⁹¹⁵ I djela koja su uslijedila publika je dobro prihvatila. Veliko je zanimanje za njezin opus, u doba kada i u nas polako jačaju feministički obojeni glasovi, posljedica novosti, drugosti te proze na hrvatskoj literarnoj sceni.

U njezinim je (auto)biografskim romanima⁹¹⁶ *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni i Pred crvenim zidom* osviještena pozicija autora – pripovjedača. Pripovjedač kojemu čitatelji vjeruju (usp. biografski ugovora F. Lejuenea), koji je autentičan, koji opisuje svoje doživljaje, svoj vlastiti život. Autobiografski pripovjedač je taj putem kojega se ističe načinjenost tog književnog diskursa, taj je koji pridonosi razbijanju literarne iluzije. U ulomcima: *Mama piše da se plaši izaći na ulicu, veo melankolije u pismima. Nada je udata, Vera još živi s mamom, još se nije udala i otišla u Homburg.⁹¹⁷ kao i Karin, koju ću kasnije upoznati, ima četiri godine i u vrtiću peče kolače od pijeska. Filippo i Claudio još ne znaju da će poslije puča morati napustiti Čile.⁹¹⁸* problematizira se položaj pripovjedača u tekstu.

⁹¹⁵ Šafranek, I.: *Svila sjećanja, škare rata (ili Marina, Dora i Irena pred crvenim zidom)*, Republika, LI/1995, 7-8, str. 205.

⁹¹⁶ Andrea Zlatar tvrdi da, iako svi ti tekstovi pripadaju istom pripovjedačkom iskustvu, u svakom od njih nalazim drugačiji autobiografski oblik pripovijedanja. Tako je *Svila, škare* autobiografija u užem smislu (retrospektivno, iako fragmentarno pripovijedanje vlastitoga života), *Marina ili o biografiji* je pripovjedni model biografije (priča o životu druge osobe), a *Berlinski rukopis* i *Dora, ove jeseni* je kontinuiran dnevnički (i ponegdje) epistolarni prezent teksta koji se ispunjava akronološkim slikama sjećanja. (Vidi: Zlatar, A.: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998.)

⁹¹⁷ Vrkljan, I.: *Svila, škare*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 36.

⁹¹⁸ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 37.

Autobiografski tekst može poštivati samo *fokalizaciju* koja se određuje u odnosu na njegovu sadašnju informaciju kao pripovjedača, a ne u odnosu na njegovu prošlu informaciju kao junaka.⁹¹⁹ Genette ističe da pripovjedač uvijek *zna* više od junaka, čak i u slučajevima kad je junak on sam, tako da za pripovjedača *fokalizacija* junaka znači sužavanje polja jednako tako umjetno u prvom kao i u trećem licu. U ovom diskursu koji nedvojbeno spada u grupu tekstova autobiografskog tipa, pripovjedač *prirodno* govori u vlastito ime i zato nema razloga da sebi nametne šutnju, nema obvezu diskrecije prema samome sebi. Naime jedina *fokalizacija* logički sadržana u pripovjednom tekstu *u prvom licu*, svakako je *fokalizacija* kroz pripovjedača. Očigledan oblik te nove perspektive upozorenje je koje ne pripada junaku, već pripovjedaču. Anticipiranjem dolazi do dopunskih informacija koje proizlaze iz junakova kasnijeg iskustva, tj. iz pripovjedačeva iskustva. Ta alteracija, paralepsa (prekomjernost informacija) uvijek nadmašuje kognitivne sposobnosti junaka. No te intervencije ne treba pripisati sveznajućem pripovjedaču. One jednostavno predstavljaju tek pripovjedačev autobiografski udio u izlaganju činjenica još nepoznatih junaku. Istovremeno, takav nas pripovjedač uvjerava da govori istinu: kroz te se romane ponavljaju i recikliraju pojedini elementi njegova univerzuma što, proživljavajući na tom svom putovanju kroz diskurs svoje mijene, ili blijede ili se nanovo kristalizira njihov smisao. Novi, puniji, bogatiji smisao. Rađa se sumnja u pripovjedača, pripovjedač nas potkupljuje izjavama o autentičnosti, a neuobičajena poetika djela, eksplicitna promišljanja o svrsi književnosti i njezinom mjestu dodatno vodi jačanju svijesti/zaključku o artificijelnosti književne tvorevine.

Roman *Svila, škare*⁹²⁰ započinje uvodnim fragmentom pisanim kurzivom i *sputanim* u stupac sa znatno širim marginama od ostatka teksta. Kao što su kritičari već napomenuli,⁹²¹ taj je

⁹¹⁹ To je slučaj tipičan za autobiografski pripovjedni tekst klasičnog oblika, gdje se pripovijedanje odvija uvelike nakon događaja, tako da se informacija pripovjedača znatno razlikuje od junakove.

⁹²⁰ Danijela Bačić-Karković u *Postmoderne proze – amoroze* upozorava da je već u naslovnoj sintagmi prisutan kontrast koji će postati temeljno gradbeno sredstvo djela. *Svila*, taj temeljni pojam proze, *metafora je autoričina života i tjelesnosti*, a *škare* simboliziraju odgoj, introiciranu cenzuru, samodisciplinu i odustajanje od slodobonosnih projekata. Sintagmom *škare nad svilom (nova bol, rez kroz staru svilu djetinjstva)* Vrkljanova uspostavlja metaforsku montažu skalpela nad vlastitim bićem – u-bivanju. Naslov djela: *Svila, škare* će autorica deset godina kasnije varirati *Svila sjećanja, škare rata* u djelu *Pred crvenim zidom*. Naslov se varira na razini tematizacije, a ne na razini ukupne metafore, tvrdi kritičarka, jer dolazi do premještanja fokusa promatranja s intimnog na javno/kolektivni plan. (Vidi: Bačić-Karković, D.: *Postmoderne proze – amoroze /Duras-Vrkljan-Drakulić/*, Prva sušačka hrvatska gimnazija u Rijeci, Izvješće za šk. g. 1997/98, Rijeka, 1998, str. 107-114)

Slično kaže i Ingrid Šafranek koja u *Pred crvenim zidom*, u tom "krajnjem" djelu Irene Vrkljan tvrdi da je *na rubu pjesničkog samoubojstva (sjetite se Dore i Marine) još uvijek, posljednjim snagama, stvaralački suprotstavlja škarama smrti što rasijecaju, škarama ništavila i mraka, isprekidan tijekom žudnje, poderanu svilu pisanja kao metonim za tragiku postojanja*. (Šafranek, I.: *Svila sjećanja, škare rata (ili Marina, Dora i Irena pred crvenim zidom)*, Republika, LI/1995, 7-8, str. 212)

U naslovnoj sintagmi *Svila, škare* Z. Zima čita proustovsku referenciju na beogradsko djetinjstvo, i drži da taj roman označava prvu etapu prodora u zanemarene sfere ženske intime. (Vidi: Zima, Z.: *Biografske krhotine Irene Vrkljan*, u: Vrkljan, I.: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, Zagreb, 1987, str. 280)

I Dunja Detoni-Dujmić problematizira naslovnu sintagmu prvog autobiografskog romana I. Vrkljan, uspostavljujući novi kontekst. I nije zato čudno što je njezina naslovna sintagma *Svila, škare* postala sinonimom za

uvodni fragment *hermeneutičko središte teksta*, a u okvirima mog tumačenja ovih romana, on postaje autoreferencijalan u odnosu na prozni diskurs autorice koji će tek nastati. Zbog njegove važnosti za interpretaciju autoreferencijalnih postupaka u cijeloj ovoj pentalogiji, navodim ga u cjelosti:

Moja majka sjedi u jednoj sobi na 4. katu u Zagrebu i ne može izreći svoju tjeskobu. Moje sestre borave udaljene jedna od druge u svojim kuhinjama. Oko njih viču djeca, vriju juhe na štednjacima. U Homburgu, u Palmotićevoj. Partizan V. je mrtav, bosanske su planine napuštene. Moj otac leži na Mirogoju, polje devetnaest, grob broj četiri. Jedan slikar, prijatelj iz provincije, nije našao svoje iskupljenje.

Trinaest godina boravka u Zapadnom Berlinu. Moji prijatelji u Charlottenburgu, u Steglitzu. Claudio me je hrabrio, Benno je napravio mjesta na svom pisaćem stolu.

*Virginia Woolf. Charlotte Salomon. Žene, koje žele uteći iz djetinjstva. Protiv lažne poniznosti. Za srdžbu. I za sjećanje.*⁹²²

Tim je ulomkom Irena postavila trase za daljnje napredovanje i *bujanje* narativnog teksta. Sve teme prisutne u ovom *sažetku* bit će u romanima pentalogije razrađivane u nekoliko navrata, njima će se autorica iznova vraćati i pristupat će im nerijetko na novi način. Pridavat će im još neku novu informaciju, informaciju više. Dekodiranjem tog ulomka moguće je razumjeti raspored strukturnih činjenica, i onih na tematskoj ravni, i sadržajnih, idejnih, pa čak i atmosferu i raspoloženje koje prožima knjigu. Jasniji bivaju i likovi i njihove međusobne relacije, kao i guste mreže simbola koje posreduju smisao. Naravno, novo svjetlo pada i na dominantna pitanja umjetničkog postupka na kojem je knjiga izgrađna kao organizirani i cjeloviti tekst. U sličnoj se ulozi pojavljuje i cijelo jedno poglavlje pod nazivom *Obiteljske uzrečice*. Navodeći mnoštvo uzrečica, istaknutih kruzivnim slogom, Irena nudi panoramski pogled na brojne teme koje će dotaknuti svojim djelom, kojima će se vratiti ili koje će, kada im iscrpi svježinu, trajno pohraniti na stranicama svojih proza. Na taj način valja promatrati i izbor fotografija koje uzdržavaju

postmodernistički tip rukopisa koji u sebi sjedinjuje osobno i tuđe: podatnost vječne svile i povijesni trag škara istkat će tkanje s profinjanim uzorcima koje će se *sašiti* po davno zacrtanom i okušanom kroju svojih predih. (Vidi: Detoni Dujmić, D.: *Ljepša polovica književnosti*, MH, Zagreb, 1998, str. 392-393)

⁹²¹ Naime taj dio romana, grafički istaknut kurzivnim slogom i umetnut na sredinu stranice, Danijela Bačić-Karković motri kao motto i uočava da se pažljivom analizom smisla te prolegomene dobivaju smjernice za tumačenje pripovjedne orijentacije cijelog djela. Tako prolegomena poprima programatsku ulogu i *udara pravac narativne gradbe*. Već u njoj navedene teme autorica će u daljnjem tijeku djela razlagati, pa tako tematizirani bivaju brojni obiteljski momenti (ograde i sprege koje nameće obitelj, dinamični i hijerhijski organizirani odnosi između članova obitelji; raščinjavanje i ogoljavanje brojnih osjećaja: naprimjer, egoizma, ljubavi, prijateljstva, vjernosti), zatim životni put junakinje: usponi i padovi, literarni uzori, prijateljstva...

I Bošković tvrdi da u *otkrivanju znakova i poruka valja krenuti od uvodnoga fragmenta koji, među ostalim, raskriva višeznačnost naslovne sintagme*. Njegovo *udvajanje* (na početku romana i na ovitku stražnje strane knjige) nije samo reklamnog karaktera niti slučajnost, za nje je to *povlašteno mjesto knjige, njezino hermeneutičko središte/uporište: dakle, mjesto iz kojeg knjiga osmišljava svoju organizaciju i iz kojeg izvire sve što određuje njezin smisleni ishod.*

(16)

⁹²² Vrkljan, I.: *Svila, škare*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 9.

vanjsko lice knjige jer se one s narativnim tkivom vežu putem velikog i raznorodnog broja signala.⁹²³

Sličan postupak osmišljavanja samoga narativnog teksta, tj. ovdje dvaju tekstova iste autorice, je i prezentiranje roman *Svila, škare* i *Marina ili o biografiji* u zajedničkom svesku, što nije samo formalan čin, nego je to posljedica činjenice da se radi o *dva dijela iste, homologno strukturirane cjeline*, što upućuje na brojne moguće analogije prisutne u tim tekstovima.⁹²⁴ U tom su zajedničkom izdanju sadržane u sredini knjige i fotografije Irene Vrkljan, njezine obitelji i prijatelja te Marine Cvetajeve s kćeri. Njihovo uvođenje u knjigu A. Zlatar objašnjava njihovom funkcijom: u knjigu su unesene da bi potvrdile referentni odnos prema stvarnosti i da dokumentiraju, a one se zapravo u tim prozama obestvaruju, nestaju pred tekstom koji destruiira svaku prošlost i svaku sadašnjost, tvrdi kritičarka.⁹²⁵

Inače, u Ireninoj je pentalogiji vrlo česta intertekstualnost: odlikuje se ona manje ili više otvorenim pozivanjima na autentične tekstove koji su redovito atribuirani njihovim pravim autorima. U velikoj je mjeri zastupljena uporaba intertekstualnih elemenata⁹²⁶ u raznim funkcijama. Tako u *Marini ili o biografiji*, na čijem je početku u cijelosti tiskana i pjesma Marine Cvetajeve *Novogodišnja*, poglavlja započinju citatima preuzetim, uglavnom, iz njezinih djela, u poglavlja djela *Pred crvenim zidom* uvode nas riječi W. Benjamina, A. Glucksmanna... Nerijetko se u narativno tkivo romana pentalogije interpoliraju citati iz Rilkea, Kafke, Šarlote Lányi, Marine Cvetajeve (ulomci iz poezije, ali i iz proze *Zarobljeni duh* u kojem je opisala susret s Anrejem Belim), Janet Frame, Ane Ahmatove i brojnih drugih. Treba naglasiti da su svi atribuirani citati u tim djelima autentični. Pri njihovom umetanju u tekst Irena redovito upućuje

⁹²³ Kao što upozorava Bošković, radi se o slikama talijanskog slikara G. de Chirica: *Veliki metafizički enterijer i Konj i zebra na plaži otoka Lenna*. One se odlikuju bizarnom mješavinom elemenata realnog i irealnog tj. raznorodnih elemenata i pritom uočava dublju povezanost djela i slika. Ta povezanost putem brojnih motiva funkcionira na nekoliko ravni: kako na ravni semantičkog intenziteta, tako i na ravni asocijativne tvorbe (naprimjer, percepcije i sažeci vremena/prostora čije slike tematiziraju autoričinu povijest, elementi privatne biografije, ulomci pisama, esejiistički pasaži, introspekcije itd.). (Vidi: Bošković, I. J.: *Pisanje kao sudbina* (Irena Vrkljan, *Svila škare; Marina ili o biografiji*), u: *Iskustvo drugoga*, MH, Zagreb, 1999, 12-24)

⁹²⁴ Z. Zima kaže da *Govorenje o sebi u drugoj je prozi na neki način suženo zrcaljenjem vlastita života u ahasverskoj kobi tragične ruske poetese Marine Cvetajeve*. (Zima, Z.: *Biografske krhotine Irene Vrkljan*, u: Vrkljan, I.: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, Zagreb, 1987, str. 285) Analogije između Irene i Marine iščitavaju se na razini spola, djetinjih *abercija*, identičnosti poetske vokacije, apatridi su, njemački su prigrlile kao svoj materinski jezik. (Vidi: Isto, str. 285-286) Na taj je način izjednačen akt pisanja i življenja sa smjelošću i originalnošću koji čine novu vrijednost hrvatske proze.

⁹²⁵ A. Zlatar teorijsku potvrdu za pitanje o nereferentnosti fotografije nalazi, dodajemo u djelima Rolanda Barthesa i Paula de Mana. (Vidi: Zlatar, A.: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998, str. 112)

⁹²⁶ Kao odliku biografija H. Sablić Tomić navodi i česta citatna mjesta - u ovom romanu upućuju kako na literaturu koju čita lik Marina i autor Irena (F. Kafka, B. Pasternak, R. M. Rilke, M. Cvetajeva), tako i na knjige čije autorstvo potpisuju one same (*Večernji album; Svila, škare*), zatim metaforika provodnih motiva - primjerice metaforika stabla upućuje na ponavljanja istih sudbina, što se dodatno semantizira i zaključnom rečenicom romana koja nedvojbeno aludira na cikličnost sudbine, a to se dodatno naglašava i prstenastom fabulom kao zatvorenom iluzijom (ne)mogućega svršetka. (Vidi: Sablić Tomić, H., *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2002)

na njihov *samostalan život*, označavajući ih bilo sitnim tiskarskim slogom, bilo kurzivom. Među takvim brojnim intertekstualnim česticama zanimljive su kompozicijske i tematske analogije u *Marini ili o biografiji*: kao što Irena proučava (a o tome eksplicitno i sama svjedoči u tekstu)⁹²⁷ raznovrsnu građu o Marini i njezinu životu, tako je i Marina proučavala sve što joj je bilo dostupno o Mariji Baškircsev, pa joj je i posvetila svoju prvu knjigu pjesama *Večernji album*. U prvom Marininom tekstu o slikarstvu žive tri žene: Marina, Natalija Gonačarov i Natalija Puškin. Podatak o tom tekstu kojim aludira i na svoj tekst o Marini u kojem su prisutne Irena, Marina i Dora, Irena donosi ovako: *U tom tekstu koji nikada nije preveden s ruskog, prisutna je uvijek i Natalija Puškin – isprepleću se sudbine triju žena – prisutno je i pariško sunce, sve boje Natalijinih slika, njena radionica: (...)*⁹²⁸ Tako taj tekst postaje izriječkom ponuđen kao kompozicijski i tematski paralelan.⁹²⁹

Križaljka.⁹³⁰ Fabula u njezinim romanima neće biti progresivno linearna; narativnu će građu Irena organizirati fragmentarno.⁹³¹ Fragment se motri *kao autentičan oblik izražavanja egzistencijalne rasutosti*, kako reče Nemeč. Autorica redovito odabire pojam koji u narativnoj sintaksi romana funkcionira kao asocijacija. Pritom nerijetko nastaju zanimljivi sklopovi u

⁹²⁷ Vidi: Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škarje, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 230.

⁹²⁸ Isto, str. 242.

⁹²⁹ H. Sablić-Tomić tvrdi da je u tekstu *Marina ili o biografiji* već u uvodu postavljen narativni okvir za biografiju o Marini Cvetajevoj (citiraju se stihovi njezine pjesma *Novogodišnja*, navodi se rečenica u prezentu *Marina sjedi na okruglom brdu i puši*, autorica naznačuje osobni nomadizam kao strategiju preživljavanja i prisjeća se glumice Dore Novak). Odnos identičnosti autora i pripovjedača eksplicitno je naglašen pozicijom pripovjedača u prvom licu. Na taj se način već u uvodu naglašava međusobno pretapanje tri različite ženske sudbine koje se međusobno zrcale i nadopunjavaju. Ta tri ženska lika *razotkrivaju zajedničke i slične osobine i preko pojedinačnog iskustva upućuju na opće razotkrivanje ženskog identiteta u djelu. Pokušavati u prostoru rubne otvorenosti pronaći samu sebe implicitna je potreba svake od njih. Marina na rubu egzistencije, na rubu Rusije, uz rub ljubavi, uz rub teksta; Irena putovanjima popunjava rubnost osobne egzistencijalne situacije; Dora mimikrijskim prilagođavanjem na rubu duhovne egzistencije ne govori ništa.* (Sablić Tomić, H.: *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2002, str. 36) Temeljna je strategija biografije uočavanje sličnosti, pa su Marina i Irena osobe *rubnosti*: taj im je položaj uvjetovan rodom i odmakom od socijalnih normi. Slično, i Dora je osoba koja je *mogla živjeti samo iz nutrine svog bića*.

⁹³⁰ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 125.

⁹³¹ Milanja kaže da su u prozama Irene Vrkljan prisutni: težnja prema *dokumentarizmu* što dovodi *do pripovjednog miješanja slojeva faksije i fikcije*; esejistički pasaži psihoanalitički impostirani; *izjednačavanje sudbine romanesknoga lika s privatnom sudbinom* da bi se ostvarila kategorija vjerodostojnosti; *inzistiranje na privatnoj generičkoj općosti* (žena-arhetip), a zapostavljanje historije što dovodi do stereotipa; *labava kompozicija izgrađena na asocijativnom načelu i biografski simultanizam*; temeljni motivi preuzeti iz osobnog sjećanja-života i iz svakodnevice; *razlomljena kompozicija utemeljena na načelu asocijativnosti i kontrasta*; *simultanizam vremena i događaja*, spajanje različitih tipova diskursa, fragmenata. (Vidi: Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 120-122)

Slično i Helena Sablić-Tomić tvrdi da je roman *Svila, škarje* građen pripovijedanjem koje ne slijedi kronologiju već referentnim odnosom prema predmetima, osobama ili događajima prikazuje osobni život, pa je i koherentnost teksta uspostavljena preko razine sadržaja. Kao potvrdu za uspostavljanje referencijalne veze između osobnoga imena i imena lika u romanu *Svila, škarje* kritičarka navodi primjer biografske priče sestre Vere. Na temelju pojedine asocijacije - najčešće je ona općega karaktera, a za njezin izbor odlučujući su njezina uloga, mjesto i način funkcioniranja u osobnom životu autobiografskog subjekta - gradi se narativna sekvenca unutar koje se uspostavlja samostalna vremenska dinamika. (Vidi: Sablić Tomić, H.: *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2002, str. 22)

kojima se pretapaju slike iz prošlosti sa zbivanjima u sadašnjosti, a ponekad se i aniticipiraju događaji u budućnosti. I taj proces fragmentarnog uobličavanja teksta u nekoliko će se navrata komentirati u samom narativnom diskursu. Tema se djela može ostvariti jedino takvim izrazom, što će i eksplicitno iskazati: *Kopanje po prošlosti donosilo je samo strah, same krhotine, nepostojeća svijest bila je sad jedina zaštita, (...) ⁹³² ili I tako i moji djelići skamenjeno sjede s njom (s majkom, ubacila S. T.-Š.) u sobi, zajedno srčemo hladnu juhu i zurimo u praznimu, u krhotine jednog života iz kojeg se jednom jedan čovjek želio iskrasti pomoću utvara. ⁹³³ O sjećanju, o prošlosti kao izvorištima svojih romana, kao rudnicima u čijim će skrovitim hodnicima pronalaziti putokaze, suočena s pokušajem njihova prezentiranja u narativnom diskursu, Irena će reći: *Prošlost živi u nama bez kronologije. Sve je istovremeno tu, i sve boje, svi osjećaji. Pričajući, često činimo nasilje nad tim istovremenim sjećanjem. ⁹³⁴ Zato će se fragmentarna kompozicija nametnuti i kao jedan/jedini mogući izraz suprotstavljanja priznatim vrijednostima u društvu, vrijednostima koje pripovjedača tjeraju na nasilje. Odabir je takve kompozicije svjestan čin autorice kojim ona iskazuje i svoje stajalište prema općepriznatim kanonima u izgradnji *mogućega svijeta*: *Svaka knjiga o životu mogla bi teći paralelno, u kolonama, mogla bi izražavati cjelinu da nismo odgojeni u vjeri u redoslijed, vjeri u hijerarhije. Važno, nevažno. Početak, kraj. To je samovolja nastala iz želje da posređujemo, objasnimo. Ali to je i nasilje, učinjeno nad doživljenim. Vezali smo se tako uz vanjsku biografiju, uz postaje. Tu konstrukciju o početku i kraju podarila nam je vjera u iskustvo, u hod vremena, u starenje. Fizička smrt kao krajnja točka jedne priče, jednog života. Prošlost, budućnost, uzlazne, silazne linije. ⁹³⁵ Ključ za dešifriranje stila vlastite proze, ovakve poetike fragmenata ponuđen je u još jednoj slici iz djetinjstva. ⁹³⁶ Ne stoj ko ukopana, postavi stol, odmah će doći tata, reci Marici da***

⁹³² Vrkljan, I.: *Svila, škare*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 44.

⁹³³ Isto.

⁹³⁴ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 219.

⁹³⁵ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 219.

⁹³⁶ Brojni su kritičari upozorili, a i ja se slažem, da draž ove knjige čini mnoštvo opaženih detalja, posebno onih iz djetinjstva hipersenzibilne djevojčice iz građanskog doma. Njezina je nemirna i maštovita, ali i plaha narav sputana strogim ritualima. Doba siromaštva i socijalne degradacije doba je kada i autorica samosvjesno odbacuje stege roditeljskog doma i oslobađa vlastite poetske potencijale. Toj tematici odgovara i kontrapunktsko postavljanje stilski različitih fragmenata (*Obiteljske uzrečice, Pitanja, Kuhinjske priče, Ženske priče* i sl.)

Hrvoje Pejaković će za knjigu *Svila, škare* u članku *Iz pozicije slabijega* utvrditi da je ona u dvostrukom smislu pisana iz pozicije slabijeg, te pokušava svjedočiti ponajprije o situaciji djeteta u "dobroj", građanskoj obitelji, a zatim i o situaciji pametne mlade žene u jednom još uvijek u znatnoj mjeri "muškom" društvu. (Pejaković, H.: *Iz pozicije slabijega. I. Vrkljan: Svila, škare* u: *Prostor čitanja*, MH, Dubrovnik, 1991, str. 85) Taj drugi aspekt njezine proze drži manje zanimljivim, jer se autorica nije trudila razraditi ga, nego se ograničavala na opća mjesta o nevjernim muževima, zločestim muškarcima i sl. Prvi se tematski krug, onaj u kojem progovara o svom djetinjstvu, odlikuje *zaprepašujućom iskrenošću i autentičnošću* i donosi novum u hrvatsko prozno pismo. I ovaj navod o Ireninom djetinjstvu u drugom romanu u potpunosti odgovara elementima koje navodi kritičar za *Svilu, škare*. (Vidi: Isto, str. 90)

ugrije juhu, donesi kruh, pogledaj što rade sestre, donesi plave čaše, popodne moraš po cipele u Draškovićevu, gdje su ubrusi, stavi tatimu poštu na njegov stol, kako si to opet brisala prašinu, vidjela sam lijepu haljinu za tebe, ne vozi tako brzo bicikl, operi brzo umivaonik u kupaonici, gdje je samo tata tako dugo, (...) Ja sam se brzo dobro snalazila u tom iscjepkanom govorenju (moje majke, ubacila S. T.-Š.), činila samo ovo i ono, previše, premalo, no u svakom sam slučaju postala prebrza, prespora, nervozna.⁹³⁷ I dok je njezina majka živjela i proživjela svoj život u krhotinama, za Doru će Irena ustvrditi *Fragmenti, fragmentarnost njenog bića*.⁹³⁸ To nesretno biće koje nije izdržalo bitku sa zahtjevima koje postavlja stvarnost, shrvano bolešću živi u fragmentima. Tu ideju podržava i odabir ilustracije na omotu knjige: *Pafama*, djelo Josipa Seissela iz 1922. godine. U toj slici - kao uostalom i u većini ostalih radova tog autora koji je svoj specifičan slikarski govor utemeljio na avangardnim kretanjima, u okrilju futurističko-dadaističke pa i nadrealističke poetike - profinjeno se kolažiraju raznorodni elementi: spajaju se i razlažu različite teme i oblici. U istom će romanu, u njegovu finalu, kurzivom izdvojeno, autorica navesti riječi prirodoslovca Erwina Chargaffa *Prema tome sam osuđen da pišem fragmente. To je presuda protiv koje ne ulažem priziv, uvijek sam bio zaljubljen u male forme. Fragment se upravo odlikuje hrapavošću: što su njegovi rubovi više poderani, to bolje*.⁹³⁹ Ovaj je intertekst uveden da bi se, još jednom, naglasila prirodna potreba teksta da se izgrađuje na taj način. Dakle narativna je situacija usložnjena jer se uvodi intertekst da bi se njime komentirao sâm način izgradnje tog diskursa.

U ovim se Ireninim fragmentarno organiziranim romanima autoreferencijalnost može očitavati i na nivou svakog segmenta, motiva, fragmenta zasebno. Držim da taj put i omogućava najkompleksniji uvid u autoreferencijalne postupke ostvarene u tim djelima. Krenimo redom.

Biografija. *Biografije sve više nalikuju bajkama, san je osiguran i tako izgubljen*.⁹⁴⁰ U romanu *Svila, škare*,⁹⁴¹ pred sam njegov kraj Irena Vrkljan kaže: *Jedino nas vlastita biografija zaustavlja na onoj točki na kojoj nas je i zatekla. Otvara nam oči*.⁹⁴² Do tog ju je zaključka dovela praksa pisanja (auto)biografije i u djelima koja će uslijediti autorica će vrlo često propitivati razne aspekte biografije. U *Marini ili o biografiji* gdje pojam biografije slobodno govori već u naslovu

⁹³⁷ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 188.

⁹³⁸ Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991, str. 8.

⁹³⁹ Isto, str. 103.

⁹⁴⁰ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 269.

⁹⁴¹ Za Ingrid Šafranek je simptomatičan i naziv knjige *Svila, škare* u izdanju na njemačkom jeziku: *Kćerka Istoka i Zapada*. Dakle, Irena je biće između. (Vidi: Šafranek, I.: *Svila sjećanja, škare rata (ili Marina, Dora i Irena pred crvenim zidom)*, Republika, LI/1995, 7-8, str. 206)

⁹⁴² Vrkljan, I.: *Svila, škare*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 151.

djela,⁹⁴³ Irena *opipava razne biografije* i motri ih kao *svijet slika*. O važnosti slike u njezinoj poetici svjedoči iskaz *Ono što ostaje samo je slika*.⁹⁴⁴ pa se u vidu pitanja nameće logičan zaključak: *Da li su biografije tek svijet slika?*⁹⁴⁵ Biografija će nastati i u kriznim trenucima, zbog dubokog i nejasnog predosjećaja o konačnom kraju, a s vječnom željom da se ostavi trag, trag u mediju koji je specifičan za svakoga biografa ponaosob.⁹⁴⁶ (...) *ona* (Charlotte Salomon, ubacila S. T.-Š.) *počinje slikati svoj protekli život u Berlinu, svoju biografiju*.⁹⁴⁷

Tekst će *Marine ili o biografiji* svojom fragmentarnom strukturom otvoriti Ireni Vrkljan mogućnost da prokomentira i svoju (auto)biografiju: *Da li zemljopis stvarno mijenja sjećanje? Moja knjiga u kovčegu "Svila, škare", pisana u Berlinu, mijenja se u Zagrebu i postaje porozna. Neko se drugo sjećanje uvlači među slova*.⁹⁴⁸ i *Da sam knjigu pisala u Zagrebu, bila bi to drugačija knjiga. Ta me spoznaja iritira i istovremeno budi; jer biografija kao nešto što se razvija znači istovremeno i oslobođenje. Oslobođenje pred onim strašnim: to je tako bilo*.⁹⁴⁹ U prirodi je biografije da je njezin sadržaj i tijek, uvijek ovisan o biografovoj/subjektovoj poziciji prema događajima o kojima se govori. U konačnici i cijela ta proza, tj. *Marina ili o biografiji* nije ništa drugo doli propitivanje mogućnosti i granica biografije. I ne samo u tom djelu, nego i u ostalim romanima pentalogije pitanja žanra biografije bivaju autoričina omiljena tema kojom ti tekstovi ujedno i skreću pozornost na same sebe, na svoje žanrovsko određenje, ali i na svoj otklon od tradicionalne poetike žanra biografije. Na početku Irena poima (auto)biografiju kao čvrstu građevinu (iako sastavljenu od fragmenata života), kao tvorevinu čiji su principi izgradnje utemeljeni na korijenima (građanskog) odgoja, na istom onom odgoju kojeg ona nemilosrdno analizira i protiv kojeg, u krajnjim konzekvencama, ustaje. U svojoj svjesnoj potrazi za

⁹⁴³ Govoreći o romanu *Marina ili o biografiji*, Milanja uočava da je taj roman *spoj bio- i autografizma*. Tvrdi da je u romanu podastrta cjelovita biografija ruske pjesnikinje Marine Cvetajevje, koja semantički i općenito strukturno figurira za sebe. Tu priču motri tek kao označitelja koji konstituira novo označeno, tj. autoričinu životnu i umjetničku priču. Tvrdi da ukupni naracijski mehanizam proizvodi figuru dvojnika za što koristi Baudrillardov termin simulakrum. U tome on iščitava temeljnu postmodernističku strategiju: slabi subjekt, rasredištenje, dislociranost subjekta. (Vidi: Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 122)

⁹⁴⁴ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 174.

⁹⁴⁵ Isto, str. 175.

⁹⁴⁶ M. Kovačević tvrdi da je neobično transponiranje vlastita subjekta i autobiografskog momenta u lik i život druge osobe intimistički moment koji objedinjuje dva tradicionalno odjelita, iako po mnogočem srodna žanrovska oblika – autobiografije i biografije, ili dodajem: na primjeru Irenina djela stapanja romana *Svila, škare* i *Marina ili o biografiji*. *Stapanje je prvoga i trećega lica u funkciji literarizacije građe (bilo one iz vlastitog ili tuđega života)*, pa samim time i u funkciji prevladavanja tematiziranih žanrova, tvrdi kritičarka. Zato zaključuje da se Vrkljanica poigrava biografijom i autobiografijom dosežući učinke koji zasigurno kvalificiraju žensko pismo kao žanrovski autohtoni pojam. (Vidi: Kovačević, M.: *Pripovijedanje i stvaralaštvo. "Agregatna stanja" narativnog diskursa. Dodatak: Paradigma narativnog odmaka: Pavličić – Fabio – Vrkljan – Stojević.*, ICR, Rijeka, 2001, str. 111)

⁹⁴⁷ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 101.

⁹⁴⁸ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 184.

⁹⁴⁹ Isto, str. 185.

prikazivanjem života na drugi način, ona ipak prihvaća već ustaljene norme iskorištavajući pritom svaku mogućnost njihovih subverzija: *Prošlost živi u nama bez kronologije. Sve je istovremeno tu, i sve boje, svi osjećaji. Pričajući, često činimo nasilje nad tim istovremenim sjećanjem. Svaka knjiga o životu mogla bi teći paralelno, u kolonama, mogla bi izražavati cjelinu da nismo odgojeni u vjeri u redosljed, vjeri u hijerarhije. Važno, nevažno. Početak, kraj. To je samovolja nastala iz želje da posređujemo, objasnimo. Ali to je i nasilje, učinjeno nad doživljenim. Vezali smo se tako uz vanjsku biografiju, uz postaje.*⁹⁵⁰ Kasnije, u novim društvenim prilikama koje zanemaruju pojedinca i vane za govorenjem, glasnim govorenjem o bijedi i strahu, o bolu i očaju kolektiva i Irenina će (auto)biografija⁹⁵¹ izgubiti svoje prepoznatljive čvrste točke: *Ono što pišem sve više nalikuje na labirint biografije u koji sam zalutala. Svi su putovi u eroziji i zbog krivo pročitanih putokaza postaju provalije. Ali ta nestablina podloga oduzima svemu tvrdoću, nerazumijevanje. Upušta se u nesiguran život. U ljubav.*⁹⁵² Doba opće nesigurnosti prodirijet će i u samo tkivo biografije: *Pero zadire u papir, grebe po slabokrvnosti. Omotana u plašt večernjeg svjetla, nesigurna ruka kreće prema onoj padini, onom polju, bježi iz zatočenosti u vlastitoj biografiji, usitnjuje pigmente cinobera. Piše o tom Crvenom. Želi postati bojom, živjeti odsad bez riječi, pisati kao što se slika, u otrovnim parama, u ranom svjetlu jutra. I zatim izići na ulicu, već zaboravljena od svih, izići u to Tuđe, tu Sreću-Nesreću.*⁹⁵³ O samoj će prirodi biografije, pored navedenih ulomaka, Irena raspravljati eksplicitno u još jednom navratu: *Biografije onih drugih. Krhotine u našem tijelu. Izvlačeći ih, izvlačim i vlastite slike iz dubokog, tamnog lijevka. Ono što vidim, vidim u pamćenju. I uvijek je udruženo s biljkom povijušom koju iz prošlosti vučem sa sobom.*⁹⁵⁴ Sada se osvjetljava i prvi dio naslovne sintagme: Marina. Elementi će Marinine biografije baciti svjetlo na biografiju same Irene, Marinini će strahovi biti i Irenini, Irenine će misli biti i Marinine⁹⁵⁵. Preko podudarnosti u Marininoj i Ireninoj životnoj

⁹⁵⁰ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 219.

⁹⁵¹ U *Povijesti hrvatskog romana III* K. Nemeć primjećuje da: *Irena – žarište oko kojega se okupljaju sve tematske silnice – puni u sljedećim djelima svoju autobiografiju tuđim životnim pričama i u njima nalazi poticaje za upoznavanje same sebe.* (Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 350) Zato i romane koji slijede nakon *Svila, škare (Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni)* promatra s kompozicijskog aspekta kao, *otvorenu autobiografsku tetralogiju* i uočava da se javljaju isti *provodni motivi*, da se *ponavljaju i recikliraju već viđeni ulomaci* čime se postiže produbljanje i dopunjavanje te biografije. Na taj način brojnost pripovjednih glasova (Irena, Marina, Dora, Henrietta) u skladnom višeglasju potire granice između autobiografskog i biografskog diskursa. (Vidi: Isto)

⁹⁵² Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 39.

⁹⁵³ Isto, str. 43.

⁹⁵⁴ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 194.

⁹⁵⁵ Andrea Zlatar tvrdi da se u tim prozama likovi ogledaju jedni u drugima, njihove su sudbine usporedne i usporedbene. Biografska relacija (termin je Danilea Madélenta, kojim označava složenu realaciju transfera između biografa i njegova modela) između autora i modela njegova pripovijedanja, posebno u *Marina ili o biografiji* i *Dora, ove jeseni* napušta neobvezujuću lakoću pisanja o drugome kao o objektu. Naime, pisati o drugome nužno znači pisati o sebi, i to na jedini mogući način spoznavanja sebe kao prepoznavanja u drugome, a ne identificiranja. Na taj

priči sužuje se izbor pojedinosti iz biografije, oštro i precizno kao što se to može postići samo skalpelom, čini se rez u bogatstvu dojmova iz sjećanja. Dubok rez. A opet, rez koji ne razdvaja, nego spaja srodne sudbine dviju žena, dviju književnica, dvaju apatrida. Oblikovanje se tuđih života u tekstu događa iz pozicije vremena u kojem pripovjedač počinje pisati. Irena će, zakrivena imenom Vesne, u pismu iz Berlina upućenom prijateljici Henrietti u Leiden, bez trunke oklijevanja utvrditi da temom biografije nikada nisu stvari prolazne, svakodnevnne, koje ne ostavljaju traga: "(...) jer svi ručkovi su skuhani, šalice i tanjuri oprani, djeca poslana u školu i svijet; od sveg tog ništa ne ostaje. Sve je prošlo. Nijedna priča ili biografija o tom ne zna reći ni riječi."⁹⁵⁶ Na posve će drugom mjestu, u jednoj drugoj biografiji Irena zavapiti: *Htjela bih zastati i stvarno zaboraviti da je ovo papir i da su ovo tipkana slova. Htjela bih zaboraviti sva pitanja o činjenicama. Htjela bih prihvatiti da za mene bor otkucava smrt, ali da postoji i tisuću drugih borova. Krivo određenje kroz riječi – da li su to pitanja za biografiju?*⁹⁵⁷ Upućivaje na tvornost teksta, na njegovu materijalnu stranu, dovest će do pitanja o poetici tog žanra. Slično će Irena propitivati i sukob između faksije i fikcije, te njihovu zamjenu uloga koja će se javiti kao produkt miješanja narativnih razina: *U ornamentu biografije stoje netočni podaci. Šaljem ih izdavačima, redakcijama, časopisima. Zabilježeni su u leksikomu. Nitko mi ne vjeruje da u njih ne vjerujem. Nazivaju to literaturom. Metafikcijom.*⁹⁵⁸ Istinosni je status oduzet faksiji i pridat fikciji. A u diskursu se literatura naziva literaturom, metafikcijom. Proza svjesna same sebe.

Već navedenu ulogu biografije kao uporišta koje biografu *otvara oči* osvijestit će Irena (ponovno) po dolasku (ili po bijegu?) u novu sredinu, u Berlin. Ono što je biće nejasno i maglovito intuiralo kao okove, kao stegu koja guši i ne dopušta razvoj osobnih potencijala, samosvijest Irene – (auto)biografa nedvosmisleno definira: *Danas mislim, stajala sam na križanju biografije. Vlastite. U jednoj tuđini još bez okusa, bez tjelesne topline. Stajala sam i istovremeno gledala na samu sebe. Vidjela poremećen odnos spram prošlosti, spram odluke da odem iz Zagreba i ponovo studiram. Vidjela sam se kao neku lutku: našminkane oči, zbunjen osmijeh, u prtljazi krivi snovi.*⁹⁵⁹ Znatno će kasnije, uslijed društvenih potresa na područjima autoričnih korijena, nakon djetinjstva, djevojaštva i braka, ta svijest o osobnom životu, to

način, relacija sličnosti nikad neće postati relacija identiteta. (Vidi: Zlatar, A.: *Autobiografija u Hrvatskoj. Načrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998, str. 113)

Slično i Milanja citira Vrkljaničine riječi: *Čine nas i životi koji su prošli. (Marina, 44)*, čime upućuje da je *romaneskna svijest (i pripovjedač) svjesna da se subjekt "okuplja" i vlastitom zgodom i sjećanjima i Drugim – a riječ je i o povijesnim, faktičnim ličnostima – i sjećanjem na njih.* (Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, str. 122)

⁹⁵⁶ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 55.

⁹⁵⁷ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 184.

⁹⁵⁸ Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991, str. 31.

⁹⁵⁹ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 17-18.

analiziranje univerzuma jedne individue, biti naprasno presječeno. Kolektivna će stradavanja u užasima rata izmijeniti i biografiju: *Biografija dobiva crne mrlje, svoj pjegavac. Ona sad boluje od posvemašnje praznine godina 1934., 74., 92. Od životopisa koji leži u ruci poput rasječenog užeta.*⁹⁶⁰

Još je u *Marini ili o biografiji* davne 1986. godine Irena ustvrdila: *Postoji biografija riječi. I ona druga, prokleta, ona događanja.*⁹⁶¹ I ne samo da je tim iskazom o biografijama u biografiji riječi upozorila na svijest o razlici među njima, nego kao da je tim riječima i anticipirala daljnji razvoj svoga (biografskog) pisma. Ratne, devedesete godine već prošlog nam stoljeća, nemilosrdno su *pomele*, razorile i zatrle tragove sjećanja,⁹⁶² pa *Biografija je izgubila svoj dom, utočište i osjećaje. Opisani krajolici se gube, zavijeni su u crno, nestaju.*⁹⁶³ Sve što je nekada imalo svoj smisao, sve na čemu se gradilo mišljenje o sebi i drugima, o životu, o umjetnosti sada je uništeno. I sjećanje kao neiscrpno vrelo biografskih podataka, sada gubi svoje uporište: *Dolaze gladne godine, korijenje biografije gladuje. Tamo gdje je živjelo sjećanje, rastu ruševine. Rukopis lebdi iznad praznih okna, oblači se u nečitkost.*⁹⁶⁴ U toj novoj epohi ratnih

⁹⁶⁰ Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 60.

⁹⁶¹ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 184.

⁹⁶² Nemeč motri pojavu romana *Pred crvenim zidom* (1994.) kao tematsku novinu i karakterizira ga kao *prilog ratnom pismu* (Vidi: Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 351) u hrvatskoj književnosti, pa ga odvaja ga od tetralogije. Dakle u Nemeča je prevladao žanrovski kriterij na temelju kojega je to djelo odijelio iz autoričinog (auto)biografskog opusa. Mislim da je u djelom *Pred crvenim zidom* ostvarena krajnja faze Irenine samospoznaje. U novim je, ratnim okolnostima, Irena sagledala samu sebe, život i umjetnost, njihov smisao i svrhu, pa to djelo predstavlja organski nastavak tetralogije i njen konačni završetak, držim. Nemeč navodi da se u *Pred crvenim zidom* autorica bavi *ispitivanjem učinka energije zla i kaosa na sve aspekte humaniteta*. (Vidi: Isto, str. 350-351), pa *Kaosu zbilje počinje odgovarati kaotičan i hermetičan rukopis kojim se autorica simbolično vraća na svoje nadrealističke pjesničke početke*. (Isto, str. 351) I taj aspekt djela (*povratak na nadrealističke pjesničke početke*) nuka na promatranje tog djela u koje prodire ratna tematika kao zaključnog dijela Irenine tetralogije. Naime cijeli je prozni (auto)biografski diskurs od romana *Svila, škare*, preko *Marine ili o biografiji* i *Berlinskog rukopisa* pa do *Dore, ove jeseni* i bio jasno obilježen uporabom nadrealističkih poetskih elemenata, pa je prisutnost elemenata te poetike u *Pred crvenim zidom*, držim, još jedan element koji upućuje na organsku povezanost tog djela s tetralogijom. Također je i na kompozicijskoj ravni uočljiva podudarnost djela *Pred crvenim zidom* s tekstovima tetralogije, posebno s triptihom *Berlinski rukopis*. U njemu je središnje poglavlje, u epistolarnoj formi, posvećeno problematiziranju umjetnosti, a u središnjem se poglavlju u *Pred crvenim zidom* (ako zaključno poglavlje *Usred riječi* shvatimo kao epilog, epilog cijele pentalogije) pod nazivom *Crvene slike, proživljene* problematizira crvena boja i njezin status u umjetnosti, posebno u slikarstvu. Na taj se način proza Irene Vrkljan strukturira iznutra, gradi se, ulančava se, rekurzivo se promatra i produžuje u jedno jedinstveno djelo kroz više romana. Dodatni razlog za objedinjavanjem ovih Ireninih napisa u pentalogiju iščitavam i u činjenici da se nakon tih proza Irena Vrkljan javlja u potpuno novom žanru, u žanru detektivske priče (romani *Posljednje putovanje u Beč* (2000) i *Smrt dolazi sa suncem* (2002)), koji ne *podnosi* elemente auto(biografizma). Jer, kada je već sve (autoreferencijalno) rečeno o djelu i njegovu autoru, o životu i umjetnosti čak i u epohi ratnog bezumlja, autorici nije preostalo ništa drugo nego *smjestiti se u novi žanr*.

Isti problem, znatno pomirljivije motri Ingrid Šafranek, koja za djelo *Pred crvenim zidom* – u kojemu je crveno dominantan semiotički element: od naslovne sintagme, preko brojnog ponavljanja pridjeva *crven* i njegovih inačica, preko evokacije platna slikara Rothka na kojem je sve crveno pa do zbirke pjesničkih citata posvećenih crvenom – tvrdi da je *na raskrižju "ženskog pisma" i "ratnog pisma"*. U njemu se slika rat kao nasilni prekid umjetničkog stvaranja jer je njime *istrgnuto sidro sjećanja*. (Vidi: Šafranek, I.: *Svila sjećanja, škare rata (ili Marina, Dora i Irena pred crvenim zidom)*, Republika, LI/1995, 7-8, str. 208-211)

⁹⁶³ Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 55.

⁹⁶⁴ Isto, str. 55-56.

užasa *I biografija biva ranjena, godina 1934. izbrisana. Autobiografija stoji naglavce.*⁹⁶⁵ O opsegu, širini i sveobuhvatnosti tih ratnih razaranja jezgrovito progovaraju rečenice: *Pustoš. Imena hlape. Praznina. Razvaline biografije.*⁹⁶⁶ U Ireninom narativnom diskursu i biografija biva oplakana: *Na brijegu iza kuće stoji tenk. On vozi preko vremena, preko rukopisa. Žene glasno plaču zbog gubitka biografije.*⁹⁶⁷

Rukopis. *Rukopis je zgnječčen kao kukac koji svima dosađuje, papir zgužvan i zatim bačen.*⁹⁶⁸ Od autobiografije *Svila, škare, preko Marina ili o biografiji, do Berlinskog rukopisa. (I Dora, ove jeseni i Pred crvenim zidom.)* Od subverzije žanra autobiografije, preko subverzije žanra biografije do bijega od žanrovskog definiranja: rukopis.⁹⁶⁹ Rukopis – ono očišćeno do svega ostaloga. Temeljno, praiskonsko. U Ireninoj će poetici on biti i početak i kraj. *A ti, crna haljino rukopisa, koji teče od pisaćeg stola u posude priča od ranije, od kasnije – ne ostani samo u dopuštenom, uokvirenom, prijeđi u neki drugi oblik, drugo stanje. I oslobodi nas početka i kraja, oslobodi nas izvještavanja. Jer više ništa ne izražava plamen ili glavu bez lica. Ono što pišemo više ne želi u tiskarski slog, među korice neke knjige, s imenom i prezimenom na njima. Nešto drugo traži svoj izraz, jedna druga plima želi živjeti, biti otkucaj srca. I tako dodirmuti ispaćeno biće našeg suosjećanja.*⁹⁷⁰

Narativno će tkivo u Ireninom diskursu često motriti samo sebe kao rukopis. Tematizirat će samo sebe: *Olovka se trudi, pokušava zaobići klopke nemoći. Klizi gore-dolje. Rukopis se razlijeva, postaje nesiguran, slova sve manja. Ispijaju ga duhovi starosti, kotrljaju se kao prazne čahure po papiru. Pauci su ovladali rukopisom, slijepili ga, premrežili.*⁹⁷¹ On je omiljeno skrovište koje donosi spokoj: *Provodim dan u rukopisu. U njegovom moru boja. Utješi se i ti tako, u krevetu umjetnosti. Opiši bijele jastuke, prozirne plahte. Zatim prođi kroz slike, kroz povijest, kroz sjećanje. Poteci kao rukopis.*⁹⁷² Irena se, čak poistojećuje s rukopisom u nadasve

⁹⁶⁵ Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 59.

⁹⁶⁶ Isto, str. 56.

⁹⁶⁷ Isto, str. 63.

⁹⁶⁸ Isto, str. 80.

⁹⁶⁹ Svoje govorenje o *Berlinskom rukopisu* u *Drugoj strani biografije* Zima započinje obrazlaganjem nemogućnosti preciznog žanrovskog određenja nove knjige. Je li to autobiografska proza ili putopis, ispovjedna kronika ili roman u prvom licu, ili možda prozni impromptu sa slobodnim varijacijama? Sama autorica u naslovu nudi odgovor: rukopis. Time ujedno i sugerira da tu prozu proizvodi *ruka*, a ne stroj, sugerira svoj postupak: pisanje *očišćeno od onog što ga ometa*. Želeći prikazati stvarnost, ona želi *pisati drugačije*, duboko svjesna bolne činjenice o nerazvijenosti autentične ženske kulture. Ona u ovom djelu opisuje krug između Zagreba i Berlina, opisuje već nam poznate ličnosti, ali uvodi i nove iz berlinske sredine. *Berlin je druga strana Irenine biografije grad u kojem je, kao svojevrsni apatrid, otkrila strance, rubne egzistencije, alternativne, "one izvan glavne struje", izbjeglice i ne na kraju, žene.* (Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 131) Tako se taj grad nameće kao raskrižje biografije na kojem je autorica spoznala sve dubine i ponore naše egzistencijalne ništavosti.

⁹⁷⁰ Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 77.

⁹⁷¹ Isto, str. 26.

⁹⁷² Isto, str. 37.

maštovitom, poetskom iskazu: *Trčim kroz sva otvorena vrata u sliku, rukopis se upisuje u sliku. Papiri postaju mokri od boja sjećanja.*⁹⁷³ Rukopis je taj koji biografu pruža sklonište, koji mu omogućuje trajno fisiranje sve razigranosti asocijacija, koji mu nudi vječni dom. Kao karakteristiku rukopisa Irena redovito navodi tijek, protok: on vjerno donosi u vremenu koje se kreće bilješke o osjetima, sjećanjima, mislima, događajima. Zahvaća ih, pritom, u širokom spektru mijena koje proživljavaju. On ih i kreira – nedvojben je zamjetan stupanj njegove samosvijesti. No, *Od moga posljednjeg rukopisa o Dori na njegovu ploču* (ploču pisaćeg stola, ubacila S. T.-Š.) *padaju osmrtnice, neke druge slike, vijesti, blijede stare i nove fotografije poput ugaslih noćnih svijeća.*⁹⁷⁴ Tu oazu pisanja, taj svijet sjećanja zaštićen od stvarnosti biva uništen vihorom rata. Kolektivno je prodrlo u individu, podredilo je sebi. Tijek je rukopisa prekinut: *Na bijelom papiru naziru se prve raspukline.*⁹⁷⁵ Zbunjenost, nada da će taj vihor brzo proći? Vjera u snagu poetske riječi ne umire odjednom, javljaju se tek *raspukline*. No, nemilosrdna svakodnevnica je jača: *Usred pisanja nadošlo je uništenje, usred potrage za sačuvanim slikama – i rukopis se odmah razlio, postao nečitak,*⁹⁷⁶ da bi ova cijela pentalogija bila okončana rukopisom koji je (...) *prekinut je usred riječi.*⁹⁷⁷

Rukopis će u narativnoj strukturi otvarati mogućnosti za inkorporiranje i drugih tipova diskursa. Naime u pismu sestre Vere saznajemo da ju je rukopis Irenine knjige o obitelji i njihov telefonski razgovor ponukao na samoostvarenje putem priča koje je počela pisati: (...) *sjela sam za šivaći stroj, stavila na njega pisaću mašinu i također počela pisati. Nisam kuhala, nisam spremala stan, samo sam pisala. S punim ih povjerenjem poklanja svojoj sestri: S moje četiri priče učini što želiš.*⁹⁷⁸ Naravno Irena će sestrin rukopis u cijelosti *propustiti* u svoj rukopis. Izdvojiti će ga u okrilju svog narativnog diskursa epistolarnom formom (koja mu je i bila primarna), a i kurzivom.

U narativnom će tkivu *Marine ili o biografiji* tematiziranje rukopisa omogućiti supostojanje na istoj ravni suprotstavljenih tipova diskursa. Tvarnost, sadašnjost rukopisa bit će isprepletana sa zamišljenim susretima s Marininom sestrom Asjom koja će je odvesti samoj Marini u Švicarsku: *Na krevetu* (Asjinom, ubacila S. T.-Š.) *leži njihov još neraspakovan kovčeg. Vidim u njemu moj rukopis o Marini, koji sam im poslala. i Ona* (Marina, ubacila S. T.-Š.) *je ozbiljna, priča mi da ponovo piše. Pročitat će i moj rukopis koji leži u Asjinom kovčegu.*⁹⁷⁹ Cijelu

⁹⁷³ Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 45.

⁹⁷⁴ Isto, str. 12.

⁹⁷⁵ Isto, str. 35.

⁹⁷⁶ Isto, str. 55.

⁹⁷⁷ Isto, str. 80.

⁹⁷⁸ Vrkljan, I.: *Svila, škare*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 60

⁹⁷⁹ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 225.

će tu igru s materijalnim rukopisom, izmaštanim susretima koji su i sami protagonisti tog rukopisa, Irena nastojati dodatno ovjeriti činjenicom da je Benno, njezin muž i pratitelj na tom putu u mašti, slomio nogu. Time je povratak koji je obećala Asji i Marini dobio legitimno opravdanje za budući izostanak. Igra jave i sna, a u središtu, kao pokretač – rukopis.

Slično će rukopis tematizirati i svoje trajanje u dobu sveopćeg raspada koje zahvaća i njega samoga: *Dakle živjeti hjelimu. Zgrabiti sve beskorisne tekstove, one tople, one nespretne, obući ih. Otkriti sintaksu krvi bez rukopisa koje se rasplinuo. No tinta se već osušila.*⁹⁸⁰ On će postati nakratko i utočište biografije prije njezinog ali i njegovog potpunog raspada: *Sa svojom biografijom koja je ostala u međuprostoru, neobazriva spram korijenja, koja je ostala zatočena u crvenoj kući, u toj boji nepogodnoj za odjeću. I sad je samo još u rukopisu, u nadi na disanje, treptanje.*⁹⁸¹ Rukopis romana, materijaliziran i osviješten, sam će se sobom još jednom poigrati unutar korica *Berlinskog rukopisa.*⁹⁸² *U Zagrebu ponovo cvjetaju kesteni, idem Prilazom i nosim pod rukom rukopis o jednom drugom gradu. Osjećam toplo, južno sunce, grijem se.*⁹⁸³ i *Bijela, jaka kiša. Hodam, držim rukopis pod rukom, hodam.*⁹⁸⁴

Riječ. Rečenica. Tekst. *Riječ je život. Ona je početak.*⁹⁸⁵ *Lako napuštam staru oronulu željezničku stanicu Zoo; nerado zagrljaj skupljenih rečenica.*⁹⁸⁶ *Ovaj je tekst jedno putovanje.*⁹⁸⁷

Svoje će gradbene elemente riječ, rečenicu i tekst prozni diskurs Irene Vrkljan tematizirati u cijeloj pentalogiji. *Riječi su svemir života, jata zvijezda koja se susreću i intuitivno razumiju. (A naši nespornazumi leže u užurbanom vremenu nepričanja, u opisivanju činjenica, u svijetu datuma koji nam uzimaju sve što je bilo.)*⁹⁸⁸ Riječ osigurava život, trajanje, vječnost: *Jedna žena koja neće umrijeti, tako te vidim. Jer si postojala, jer postojiš kao riječ. Kao osjećaj, rukopis, neprolaznost.*⁹⁸⁹ Riječ kao pokretač života, riječ u životu, život u riječi. Jedino će odnos života i riječi iznjedrili tajnu spoznaje. Sva snaga, bujnost i raznolikost života nadahnjuje riječ, kvaliteta života je obogaćuje i osmišljava, nadanja i ufanja je pokreću. A pred ratnim užasima

⁹⁸⁰ Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 36.

⁹⁸¹ Isto, str. 42.

⁹⁸² Ingrid Šafranek zaokuplja Berlin kao autoričino mjesto iz kojeg piše, pa tvrdi da se on Ireni Vrkljan nadaje kao metafora za ahistoričnost (ženskog?) stvaralaštva, kao mjesto koje traži nov početak jer nema tradicije, nema referencija, jer se ne može poistovjetiti s prošlošću, ni vlastitom ni kulturnom. (Vidi: Šafranek, I.: *Svila sjećanja, škare rata (ili Marina, Dora i Irena pred crvenim zidom)*, Republika, LI/1995, 7-8, str. 207)

⁹⁸³ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 126.

⁹⁸⁴ Isto, str. 127.

⁹⁸⁵ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 180.

⁹⁸⁶ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 10.

⁹⁸⁷ Isto, str. 7.

⁹⁸⁸ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 183-184.

⁹⁸⁹ Isto, str. 204.

*Sunce je otrovno žuto. Riječi se više ne podudaraju sa željama. One se troše, postaju suhe, isparavaju u vrelini.*⁹⁹⁰

Rečenicu će Irenin diskurs propitivati u više navrata i u raznim okolnostima. Ona će se pojaviti kao temeljna ljudska potreba, kao hrana: *Mislim, moja rečenica leži na stolu kao dobra žemička.*⁹⁹¹ Ona je izvor zadovoljstva, užitka, ali i nešto nepotrebno, nešto što se sakuplja i onda odnosi u tamu podruma daleko od života. Njezina je moć ogromna, one gospodare životom svoga tvorca: *Rečenice koje nas vuku prema pisaćem stolu, različiti životi. Hrpa mrava oko neke slatkoće, neke rane.*⁹⁹² Rađaju se iz ranjenog bića, iz bića kojem rana uz bol donosi i užitak, užitak stvaranja. U Ireninoj poetici nastanak je rečenice sav u znaku sjedinjenja, kristaliziranja misli i osjećaja: *Rečenica kaplje s pera, slijepljena od onog što jest. Rečenice bi željele drugo pamćenje, ne ovu ukočenost ispod kamenih ploča realnog mjesta.*⁹⁹³ Čovjek je “zaposjednut” rečenicama: *Ono što me ne napušta, to je istovremenost raznih prizora, sakupljenih rečenica.*⁹⁹⁴ Tek bolest može razoriti njezinu fizinomiju: *U meni nijedna cijela rečenica, samo poderotine, pojedine riječi.*⁹⁹⁵ Bolest i rat.

Sâm će tekst, ta *poderana košulja na tijelu godina* kako ga Irena naziva u *Dori*, *ove jeseni*, u autoričinu narativnom diskursu progovoriti o svojim temama: *Nikakvi nacrti, nikakvi motivi. Što nam dani pričinjaju, sve to može biti tekst,*⁹⁹⁶ a nerijetko će i polemizirati o načinima ostvarivanja samoga sebe: *U tekstu bi se svjetlo moglo prelići na sve stvari. Ali kako se piše o gubicima?*⁹⁹⁷ Motivacija za pisanje teksta raznorodna je, a u *Marini ili o biografiji* i eksplicitno je navedena: *Ono što bih htjela otkriti, to je ulazak Marine u moj život. Kao po nekoj žili koja svjetluca piše se tekst. Ali žila je i slaba, taj trag mrtve žene koju nismo poznavali.*⁹⁹⁸ Ta žila koja svjetluca, ta nit-vodilja, naglašava se, tek je polazište za izgradnju vlastitog univerzuma teksta. Tako nastaje tekst koji mnogo duguje toj *božanskoj iskri*, tekst koji će i sam reći da taj poticaj nije dovoljan za njegovu buduću egzistenciju. Irena-književnica progovorit će i o svojoj poetici: sve ono što je dotada napisano – književna tradicija njezino pismo koči, ograničava, sputava, kao što je uostalom i građanski odgoj sputavao osjećajnost i snezibilnost Irene-djevojčice. Subverziju u svom pismu sažet će u iskazu: *Tekst se otvara i buja samo onda kad ga ne ranjavam preuzetim*

⁹⁹⁰ Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 28.

⁹⁹¹ Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991, str. 17.

⁹⁹² Isto, str. 60.

⁹⁹³ Isto, str. 90.

⁹⁹⁴ Isto, str. 11.

⁹⁹⁵ Isto, str. 66.

⁹⁹⁶ Isto, str. 62.

⁹⁹⁷ Isto, str. 62.

⁹⁹⁸ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 245.

obrascima mašte.⁹⁹⁹ Tekst, još jednom, problematizira sam sebe: *U tekstu se sjedinjuju mjesta i raslojavaju uporišta. Otvaraju sve zamke i zarobljeno bježi van.*¹⁰⁰⁰

*Istina je jedino u samom tekstu.*¹⁰⁰¹

Pisanje. *Ne možemo odlučiti želimo li stajati ili hodati. Smještamo se u školjku odricanja. Samo je pisanje još neki put ono što jest.*¹⁰⁰², *Živjeti i pisati. Vir i trag.*¹⁰⁰³ Narativni će diskurs Irene Vrkljan u romanima *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinsku rukopis, Dora, ove jeseni* i *Pred crvenim zidom* nerijetko progovarati o raznim aspektima pisanja. Iz zrelog će doba autorica motriti sve ono što joj je u djetinjstvu, u sobama s mahagonijevim namještajem i lakiranim parketima, u skladu sa zahtjevima građanskog odgoja bilo dozvoljeno: *Uvijek samo dijeliti prazne čahure riječi. (...) Uvijek tih sjediti u svojoj sobi. I možda pisati. Da, to da!*¹⁰⁰⁴ Pisanje je dakle prati od samih početaka života, ono joj se nameće, postaje njezinim usudom. Jedini će mogući život za nju biti u pisanju, ono će postati njezina spona s domovinom - sjećanjem kada se preseli u Berlin: *Otada pokušaj življenja u dvije zemlje. Pisanja između.... Smjestila sam se ubrzo u toploj zemlji sjećanja.*¹⁰⁰⁵ Ona će propitivati načine na koje treba pisati: *Kako živjeti? Kako pisati? Kostim fikcije pun je rupa,*¹⁰⁰⁶ otvarat će joj se brojna pitanja: *Da li je pisanje uvijek i onaj drugi život koji nemamo? Ona druga polovica dana?*¹⁰⁰⁷ I dok će u prvim djelima (*Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni*) pisanje biti izjednačeno sa životom, dok će ono predstavljati ostvarenje individue u životu, u djelu *Pred crvenim zidom* koje će umjetnički popratiti ratni vihor na prostorima autoričina *jednog* života postavljaju se drugačija pitanja: *Kako se pišu tekstovi očajanja kad čovjek neke riječi, neka imena više ne može izgovoriti, ne može im više učiniti tu čast.*¹⁰⁰⁸ ili *Kako pisati o gubitku, o razaranju vremena? Rat nam uzima sve, uništava sve.*¹⁰⁰⁹

U riječima će se Marine (Irene) problematizirati i sam proces pisanja: *Bez obruča oko pamćenja koji drži ono što nije ni sadašnjost niti blizina, riječi ne dobivaju na težini: one su tada neokupljene u meni koja ovdje sjedim i pišem. Taj je trenutak tada samo krcat ostacima raznih*

⁹⁹⁹ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 186.

¹⁰⁰⁰ Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991, str. 9-10.

¹⁰⁰¹ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 185.

¹⁰⁰² Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991, str. 62.

¹⁰⁰³ Isto, str. 81.

¹⁰⁰⁴ Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 77

¹⁰⁰⁵ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 212.

¹⁰⁰⁶ Isto, str. 214.

¹⁰⁰⁷ Isto, str. 220.

¹⁰⁰⁸ Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 50.

¹⁰⁰⁹ Isto, str. 66.

rečenica, svakodnevicom koju živim. Jer mašta se različito oslanja o stalak dana, ne može se, ne želi se uvijek odletjeti.¹⁰¹⁰ Pisanje, to utočište koje izmiče, može biti potaknuto, motivirano tek nekom sitnicom iz svakodnevice, pa i umjetnosti: *To izgovaranje njenog imena pokremulo je ruku k olovci i papiru. Tad se lomi kora svakodnevice i nešto izvire, neka struja. To se zbiva i zbog nekog retka u nekoj pjesmi, nekog stiha. I zbog sjećanja.*¹⁰¹¹ A o samom razlogu pisanja govori naredni ulomak: *Često razlog pisanju više leži u pisanju samom, usputnim biješkama, nakupljenom vremenu, nego u doživljenom.*¹⁰¹² U čemu leži toliki čar pisanja, čar i moć koje ono ima, koje mu omogućuje trajanje kroz stoljeća? Pisanjem nastaje *treći prostor*: *Ona je, kao nekim čudom, stvorila taj treći prostor koji nam sad pripada i koji briše činjenice stvarnosti. Napisan prostor. Ona se u njemu može kretati, može nešto reći, ne mora samo čekati. Šutjeti. Igrati pred praznom stolicom.*¹⁰¹³ Slično će se pisanje kao bijeg, kao neki drugi život motriti još jednom: *Neki put pisanje stvara jedan drugi svijet, crveni raster biografije. Samo jedna riječ i moguće je odahnuti. Tad čovjek zaboravlja buku s gradilišta u blizini i živi negdje drugdje. Ne utjeha, ne. Tajanstvena tišina. Otpor.*¹⁰¹⁴ Pisanjem se oživljavaju stvari, događaji, mjesta: *Dok pišemo, ponovno budimo sva ta mjesta, skidamo s njih šutnju, pokušavamo opisivati i možda prvi put, iz odstojanja nešto vidjeti.*¹⁰¹⁵ Kroz pisanje se spoznaje samoga sebe, otkrivaju se vlastite osobine, tajne, žudnje... Irena u želji da stvori *pismo protiv reprodukcije* i sama dvoji o njegovoj svrsi. Pismo je to koje nam pokazuje stvari iz drugog ugla, ono ih očučava, ono samo sebi postavlja bezbroj pitanja: *(...) tad bi među gomilama prašnih tekstova možda bio moguć neki odgovor. Ili je i to samo utjeha, nekorisna utjeha?*¹⁰¹⁶ Pisanje je u početku za autoricu bilo terapijsko sredstvo u oslobađanju od društvenih normi i stega, omogućilo joj je unutarnje čišćenje, pa čak i iskupljenje, postalo je njezino utočište i razlog postojanja. Pisanjem je moguće proširiti granice stvarnosti, moguće je vratiti u vlastitu prošlost, moguće je upoznati gradove i živote ljudi u njima, moguće je kreirati nove prostore koji pružaju utočište. I sve je to prisutno u Ireninim djelima. No *Spasiti se pomoću pisanja? To nisu omame do kojih mi je stalo.*¹⁰¹⁷ Roman je *Svila, škar* autorica okončala riječima: *Bilježim za sutra: kupiti ulje, kruh, napisati pismo odvjetniku zbog Vinkine dozvole boravka, čitati, razgovarati s B-om. Pisati. Usprkos šumovima u*

¹⁰¹⁰ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škar, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 186.

¹⁰¹¹ Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991, str. 19.

¹⁰¹² Isto, str. 15.

¹⁰¹³ Isto, str. 107.

¹⁰¹⁴ Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 28.

¹⁰¹⁵ Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991, str. 17.

¹⁰¹⁶ Isto, str. 36.

¹⁰¹⁷ Isto, 1991, str. 24.

glavi.¹⁰¹⁸ Da, pisanje je važno poput kruha, važno je poput dnevnih poslova koji se ne smiju zaboraviti, važno je poput razgovora sa srodnom osobom. Jer ono i jest sve to.

Pričanje. Priča. *Pričati znači i moć, to ne treba zaboraviti.*¹⁰¹⁹ Irena će u romanima *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni* i *Pred crvenim zidom* tematizirati i samo pričanje, samu priču. Priča će se motriti kao prostor koji ne mogu stvoriti neosviještene individue kao što je, naprimjer, Irenina majka.¹⁰²⁰ *Ona mi to ne zna reći, moja majka ne zna pričati i svega se plaši,*¹⁰²¹ ili pak bolesna Dora koja ne može zapamtiti niti jednu jedinu rečenicu: *Ništa mi više ne otkriva svoj smisao, već prethodnu riječ zaboravljam.*¹⁰²² Pričanjem će se u njezinim tekstovima htjeti ispitati vlastiti snovi, a ne samo iznijeti neko mišljenje, pri čemu će se pojaviti i mnoge prepreke. Aludirat će Irena i na nemoć pričanja u mijenjaju poretka stvari: *Svi pričaju (tečnost izvještavanja). Svi pričaju a ništa se ne pokreće s mjesta,*¹⁰²³ čak će i eksplicitno objasniti to svoje stajalište: *Ako sam sumnjičava spram pripovijedanja, onda je to zato što ono neki put malo toga iskazuje, što brzo nastaje poriv za psihologiziranjem, za tumačenjem. Zbog našeg građanskog odgoja, same strukture izabiranja, zbog hijerehija. Koje nas od malena određuju. I nalažu vrednovanja koja vode u krivi smjer. I koja se kasnije pretvaraju u shemu slijepog razuma.*¹⁰²⁴ Dakle očito je da Irena gubi povjerenje u pripovijedanje jer nalazi da je nemoguće ostvariti čistu priču, nemoguće je tek iznijeti slijed događaja. U pripovjedno tkivo uvijek prodiru raznorodni pasaži koji donose i psihološke raščlambe, i objasnidbene ulomke... Upravo zbog tih svojih osobina: *Pričanje je često utjeha. Varka objašnjenja. Neke se knjige zbog tog gutaju, jedu.*¹⁰²⁵ Pričanje dakle stvara iluziju koja nam je potrebna, a Irena se opire toj njegovoj mogućnosti. Ona će o tome progovoriti u narativnom diskursu *Berlinskog rukopisa* u segmentu koji je strukturiran poput (dijaloške) pjesme: *Večer na terasi. / Pričaj, kako je bilo?/ Ne mogu. / Zašto?/ Netko je nedavno rekao, lišiti se čara / vodi u katastrofu./ Ta večer nije imala priče, ni riječi.*¹⁰²⁶

¹⁰¹⁸ Vrkljan, I.: *Svila, škare*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 151.

¹⁰¹⁹ Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991, str. 8.

¹⁰²⁰ Velimir Visković tvrdi da Irena Vrkljan poštuje, ali i nadržava konvencije ovog žanra što je uočljivo, primjerice u opisima brakova (autoričinih roditelja, ali i njezina vlastitoga), koji odišu karakterističnom goričinom. Da, goričinom, ali autorica ne dopušta da je ta goričina prevlada i da knjigu pretvori u iskaz militantnog antimaskulinizma. Upravo to ublažavanje muško-ženske manihejske polarizacije koja je prisutna u najvećem dijelu ženske proze, Vrkljanova ostvaruju višedimenzionalnim prikazima likova iz ženske perspektive. (Vidi: Visković, V., *Žensko pismo u Pozicija kritičara. O hrvatskoj suvremenoj prozi.*, Znanje, Zagreb, 1988, str. 249-252) Meni se osobno, među brojnim tim ženskim likovima u njezinim prozama, svom snagom jednostavnosti njegoova prikaza kojom je postignuta njegoova maksimalna živopisnost, nametnuo lik Irenine majke.

¹⁰²¹ Vrkljan, I.: *Svila, škare*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 38.

¹⁰²² Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991, str. 43.

¹⁰²³ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 7.

¹⁰²⁴ Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991, str. 21.

¹⁰²⁵ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 10.

¹⁰²⁶ Isto, str. 93.

Već samim izborom oblika za ovaj iskaz Irena naglašava važnost prezentiranog sadržaja: pričanje uništava svu ljepotu i čar doživljaja koji tematizira, ono ga razgolićuje i banalizira.

U posljednjem djelu pentalogije, sumnja će u pripovijedanje koja mori autoricu kulminirati pa će ona eksplicitno odbiti pisanje pripovijest i objasniti će pritom svoje razloge: *Upravo me nazvala Ada. Primila je jedno pismo i smjesta dobila glavobolju. To bi mogao biti početak pripovijesti koju neću napisati. Jer ta me rečenica prisiljava njenom životu dodati ubrzanje koje taj život nema. Onako kako ona sad stoji u svojoj kuhinji s pismom u ruci – sive oči širom otvorene – onako ukočeno, gotovo kao kip i dugo, tako ona dodiruje i olovku da se zaustavi. Ne, vrijeme ne prolazi, sunce ne sija. Olovka buši rupu u papiru. Ništa ne protječe, ništa ne želi više postati pričom. I ona i ja dugo šutimo. Njena je majka umrla.*¹⁰²⁷ Samosvijest pripovijedanja. Vječiti teorijski problem nesklada između *vremena priče* (događaja, zbivanja, tzv. *Erzählte Zeit*) i *vremena teksta* (trajanja samog teksta, čina pripovijedanja, tzv. *Erzählzeit*) nagnao je Irenu na takvu odluku. Tekst zahtijeva ono što priča nema: ubrzanje. Irena se ne želi tome povinovati jer drži da bi na taj način iznevjerila vjerodostojnost i istinitost, te ključne aspekte teksta (?!). Ipak, cijeli će taj dio knjige prožeti segmentima priče o Adi i njezinim roditeljima. U maniri već oprobane tehnike fragmenata, ona će, i protiv svoje volje (?!), ipak ispričati priču.

Knjiga. Umjetnost. Pišem: umjetnost – neka sveta krava?¹⁰²⁸ Pentalogija će Irene Vrkljan nerijetko tematizirati i umjetnost, ponaosob književnost. U biografiji o Marini Cvetajevoj Irena opisuje protagonisticu u sveopćoj financijskoj neimaštini koja nije mogla zatrti njezin ustrajan duhovni život: *Marinino je pero svakog jutra greblo po papiru. Radi se o umjetnosti. Pjesma, već tako često proglašena mrtvom, ne želi umrijeti.*¹⁰²⁹ Iako vrlo uspješna u književnosti, Marina nije snalažljiva u obiteljskoj svakodnevicu koja je iz dana u dan sve siromašnija. Potresni su zato reci: *San o umjetnosti uvijek je i onaj protiv funkcioniranja. U vunenim nitima šala koje su spetljane bljesnut će možda još jednom taj san, prostrujiti kroz njene ruke. No ta je svjetlost drugačija. Ona će biti utkana u šal i tamo ugasnuti.*¹⁰³⁰ O tom neskladu između umjetnosti i života koji se živi, ali u potpuno drugačijoj relaciji, progovoriti će Vesna - Irena i Henrietta u svojim pismima koje izmjenjuju, pa Henrietta piše: *Danas znam da se radilo – proveli smo zajedno sedam godina – i o neskladu u odnosu umjetnost i oblik života (kako ti to zoveš). On je to nekako znao, pokušao je oblik života pretvoriti u umjetnost. Zbog tog perzijskog mačka,*

¹⁰²⁷ Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 24.

¹⁰²⁸ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 98.

¹⁰²⁹ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 259.

¹⁰³⁰ Isto, str. 260.

klavira u kući na moru, i pišeš o tom.¹⁰³¹ To je život posvećen umjetnosti, život u izobilju, život u putovanjima... Za samu će pak Irenu na jednoj od njezinih životnih prekretnica, po odlasku iz Zagreba i dolasku u Berlin, umjetnost biti cjeloviti život: *Ali najprije su bile knjige. Putovi pomoću literature. Stare fotografije i rečenice Benjamina, Mitscherlicha, Kraucauera. Koja stvarnost postoji? Stajanje satima pred izlozima knjižara. Čitanje naslova. Opojna bujnost naslova. Odlučila sam se na tu kraticu puta. Selila se u knjige. Jedan mjesec, dva. Izblijedjeli rukopis može značiti život.*¹⁰³² Već se tu autorica eksplicitno pita *Koja stvarnost postoji?* Nerijetko će Irenin diskurs zastati i zapitati se govori li o stvarnosti ili o umjetnosti. Kao i svako postmodernističko djelo, i on će se predati strategijama zamučivanja granice: *Stara žena koja pere plahte u svojoj praonici na tavanu punom pare, meka smežurana koža njenih ruku, da li je to bilo u Zagrebu ili je to samo zapamćena scena iz nekog starog filma?*¹⁰³³ Brojna će teorijska pitanja znanosti o književnosti biti interpretirana u Ireninu diskursu, ne samo raznim aspektima tog diskursa, nego i eksplicitnim iskazima kao što je i ovaj: *Ono što je prošlo, gotovo je nalik na fikciju.*¹⁰³⁴ Problem teško prepoznatljive i, u biti, neodređene/neodrediva granice između života i umjetnosti, faksije i fikcije, Irena jezgrovito tematizira iskazom iz knjige *Dora, ove jeseni: Ujutro umjesto šećera u šalicu s čajem stavljam sol. To se može dogoditi. U životu kao i u umjetnosti.*¹⁰³⁵ O istom će pitanju progovoriti još jedanput: *Tekst i stvarnost. I prevlast vidljivog. Razbij u parmparčad tamnožuti stol ispod kosog prozora i piši o iverju. Točno ih prebroji i sakupi. Spremi sve razbijeno u kutije i na poklopcima uredno napiši sadžaj. Vidi ono što jest.*¹⁰³⁶

Forma: pismo. *Naša pisma su mi pomogla. Sve mi je sada nešto jasnije.*¹⁰³⁷ U romanima *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni* i *Pred crvenim zidom* pismo je vrlo često predmet autoričina interesa i to na razne načine.

Osvjetljavajući sudbinski poriv na pisanje ruske pjesnikinje Marine Cvetajevе, a ujedno, i svoja umjetnička nagnuća i strahove, Irena¹⁰³⁸ ističe da je Marina naj sretnija bila baš u pismima:

¹⁰³¹ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 60.

¹⁰³² Isto, str. 20.

¹⁰³³ Vrkljan, I.: *Svila, škare*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 103.

¹⁰³⁴ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 25.

¹⁰³⁵ Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991, str. 16

¹⁰³⁶ Isto, str. 82.

¹⁰³⁷ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 76.

¹⁰³⁸ Bošković - kao čvrstu okomicu u *povratnoj kompoziciji djela "Svila, škare" i "Marina ili o biografiji"* - ističe *hi-storije ženskih likova*, koje su prikazane kao arhetipovi. Tri su tipa žena: žena (ženski subjekt) kao biće koje svoju egzistenciju realizira samo na razini ženke (tjelesnosti), drugi tip čine žene sa svjesnom nakanom da se odupru pritisku muškog kao aposlutno povlaštena bića, nastojeći se pritom i intelektualno, i ženski, dakle ljudski samopotvrditi, a treći tip predstavljaju kreativno ostvarene ličnosti, pa Vrkljanova u paralelizmu iskustava nastoji pokazati pravi smjer kreativne afirmacije (*Marina ili o biografiji*). Vrkljanova je vlastiti prosvjed aktualizirala kroz smisao pisanja kao proces kreativnog definiranja identiteta. Sudbina je Marine Cvetajevе u autoričinoj interpretaciji simboličnog karaktera, tj. zrcalo je sudbina onih žena kojima je Riječ jedino oružje i barikada pred svijetom.

*Ona su bila njen život.*¹⁰³⁹ i toj tvrdnji želi pridati dodatnu vjerodostojnost pa se poziva na brojna svjedočanstva o Marininu životu.¹⁰⁴⁰ Uz bok poeziji, toj trajnoj Marininoj boli i radosti, mucu i zadovoljstvu, patnji i samoostvarenju, stoji pismo: *Pisma i poezija – imaginacija jednake snage.*¹⁰⁴¹ I kao što Marina vječno živi u pismima, tako i *Ono što će ostati to su tinta i papir. Jedan život i u pismima, u kojima se razdaljina prekoračuje brzim rukopisom sna.*¹⁰⁴² Irena tu tvrdnju naglašava dodatno još i time što upravo sintagma *ostaje tinta i papir* i njezine varijacije postaju *leitmotivi* u tom diskursu: *A ona bi odgovorila, misliš ono što ostaje to su tinta i papir?*¹⁰⁴³ ili (...) *jer ono što ostaje to su tinta i papir.*¹⁰⁴⁴ Pored takvih rasprava o svrsi pisma, Irena koristi i ulomke iz tuđih pisama da bi ovjerili neke njezine teze. Tako će autorica u narativnom tkivu romana *Marina ili o biografiji*, referirajući se na utočište koje pismo postaje svom autoru, također izdvojeno sitnim slovima navesti i Kafkinu misao iz njegovih pisama Felice (31. studenoga 1912. godine): *Ta ne mogu me sasvim izbaciti iz pisanja kada sam već nekoliko puta pomislio da sjedim u njegovoj sredini, njegovoj najboljoj toplini.*¹⁰⁴⁵

U istom su romanu vrlo potresni i ulomci iz pismama Marinine kćeri Alje koja svjedoče o sveopćoj bijedi u kojoj je živjela obitelj Efron. Pišući ta pisma kao starica, Alja je uspjela vjerno dočarati atmosferu u siromašnom roditeljskom domu: *Od mesa smo jeli samo konjetinu, kupovali smo na tržnici najmanje krumpire, najjeftinije, preostalo voće. Jaja smo jeli samo za Uskrs, maslac je bio samo za tatu (tbc) i za Mura (malo dijete). Slatkiša uopće nikada nije bilo. Odjeća je bila stranih ljudi, cipele sa stranih nogu. U toku svog čitavog života u Francuskoj imala sam samo dvije haljine (...)*¹⁰⁴⁶ No i pored tolike bijede, oskudice i neimaštine *Mama je uvijek ustajala rano i koliko god je i život neki put smetao – ona je ujutro sjedala za stol i pisala, odlazila je k stolu svaki dan kao neki radnik k svom stroju...*¹⁰⁴⁷ U tim će pismima Alja, želeći što

A sve će se te junakinje, svaka na svoj način okušati ostvariti i u formi pisma. (Vidi: Bošković, I. J.: *Pisanje kao sudbina (Irena Vrkljan, Svila škare; Marina ili o biografiji)*, u: *Iskustvo drugoga*, MH, Zagreb, 1999, str. 12-24)

¹⁰³⁹ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 242.

¹⁰⁴⁰ Razmatrajući (auto)biografije, H. Sablić-Tomić navodi da se za osvjetljavanje referentne strategije u biografskom diskursu, Vrkljanova u *Marina ili o biografiji* služi postupkom pri kojem povjerljive informacije o Marini Cvetajevoj dokumentira priložima (pisma, ulomci dnevnika, iskazima drugih o njoj i sl.). *Na taj način oblikovao se prostor stvarnosti u kojemu je autorica pripovijedala o dijelovima Marinina življenja nastojeći da kroz njih postigne stupanj sličnosti i sukladnosti s životom Cvetajeve.* (Sablić Tomić, H.: *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2002, str. 112) Tako se proizvodi još jedna kategorija sličnosti važna u biografiji: sličnost osobnoga životopisa sa životopisom osobe o kojoj piše. Subjekt iskazivanja i subjekt iskaza mogu se ostvariti jedino u prostoru teksta, pa on postaje mjesto spoznavanja zbilje i spoznavanja same sebe. (Vidi: Isto, 112-113)

¹⁰⁴¹ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 242.

¹⁰⁴² Isto, str. 232.

¹⁰⁴³ Isto, str. 240.

¹⁰⁴⁴ Isto, str. 241.

¹⁰⁴⁵ Isto, str. 196.

¹⁰⁴⁶ Isto, str. 237.

¹⁰⁴⁷ Isto.

vjernije ocrtati portret svoje majke reći: *U toku njenog cijelog života bila su joj dorasla samo dva čovjeka: moj otac i Pasternak.*¹⁰⁴⁸ i *Ophođenje s prirodom mamu nikad nije razočaralo, priroda ju je obnavljala i nije posjedovala onu "gornju granicu" kao mi ljudi. Voljela je jug više od sjevera, kopno više od mora, iglice borova, suhu zemlju. Bila je neumorna u hodanju kao i u pisanju...*¹⁰⁴⁹ Naravno, ta pisma inkorporirana u biografiju, imaju ulogu ovjeravanja i dokumentiranja, a istodobno upozoravaju na moć narativnog teksta da u sebe inkorporira *strane elemente*.

U prozi *Pred crvenim zidom* pismo će se pojaviti i u funkciji motivacije za daljnji tijek diskursa: pismo koje Ada prima nosi tužnu vijest o smrti njezine majke. Upravo će to pismo autorici otvoriti mogućnost da progovori o autoru – demijurgu i njegovoj samovolji nad tekstem koji stvara, tj. može stvoriti, o čemu još jednom govorim u ovoj disertaciji.

U Ireninim je prozama pismo nerijetko inkorporirano u sam narativni diskurs i pritom je redovito označeno posebnim tiskarskim slogom, najčešće kurzivom. U *Svili, škaru* čitam(kurzivom markirano Verino pismo i njezine četiri pripovijetke koje šalje sestri Ireni na raspolaganje, te Nadino pismo; a u *Marini ili o biografiji* sitnim je slovima označeno pismo Koke, Jocičeve djevojke. U središnjem dijelu proze *Berlinski rukopis* smješteno je poglavlje koje je cijelo sastavljeno od pisama *Nekoliko pisama između Berlina i Leidena u Holandiji* bez dodatnog označavanja kurzivom ili sitnim slogom, u *Dori, ove jeseni* čitam Benova pisma iz sobe u kuhinju, također označena kurzivom. Sitnim je slogom doneseno pismo Tonku, tj. Antunu Šoljanu, u *Pred crvenim zidom*.

U pismima između Vesne – Irene i Henritte koja čine cijelo jedno poglavlje u *Berlinskom rukopisu*, kao uopće u pismu kao žanru, dominantna je autoreferencijalna narativna strategija, a na sadržajnom se planu nerijetko upućuje i na historijski referencijalne događaje. Dvije prijateljice (*Draga prijateljice*, naslovljeno je prvo pismo) koje znatna razlika u godinama još više zbližava, prepričavaju i opisuju svoje emocije i psihološka stanja, svoje frustracije, intimne dileme i osobne stavove. Inzistirajući na pismu kao literarnoj kategoriji, one oblikuju svoja zapažanja, iskazuju svoje stavove, postavljaju svoje teze. Raspravljaju o svrsi tih pisama, o svrsi i cilju umjetnosti: *Oblici umjetnosti mogu ostati čežnja ako se ne vratimo riječi i onom što ona iskazuje,*¹⁰⁵⁰ ali i o problemima u umjetničkom stvaranju koji su im zajednički: *Postoji napor, rad, da se nađe oblik za nešto što zovemo neispunjenost. Da li je dovoljno putem ovih pisama*

¹⁰⁴⁸ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škaru, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 236.

¹⁰⁴⁹ Isto, str. 237.

¹⁰⁵⁰ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 62.

nečem difuznom dati izraz?¹⁰⁵¹ i (...) mislima, koje izgleda ne možemo sjestiti u uobičajene forme literature? Da li je to neko blago, koje još treba otkriti? Ili netočno izražen strah, protokol jedne nesreće? (...) Najprije: pričati. To nije tako lako. Ne samo izreći ovo ili ono mišljenje. Ispitati svoje snove, to želiš.¹⁰⁵² Razmatraju one položaj i potrebe žene koja se želi baviti pisanjem, govore o sadržaju umjetnosti, odnosu umjetnosti i života: *Odlučiti se za pisanje, to znači odlučiti se i za stvarnost, kažeš.*¹⁰⁵³, propituju tako svoje najdublje dileme vezane uz stvaralaštvo: *Želja za riječima bez sadržaja, koje skuplja život, razgovori, godine, želja za mucanjem. Strah pred onim što sve prve riječi prekriva, guši. Dakle protupotez: osloboditi se duše, literarnih ideja. (...) Sumnjičavost spram brzo izrečenog. Zbog čega osjećanje tog jaza? Jezik koji čujem, ostovremeno i ne čujem. Tekst kao privid? Sama pitanja.*¹⁰⁵⁴ ili "... pisanje ne mora biti samo očišćeno od onog što ga ometa, što upada u tu sobu (život)" odgovaraš na moja sumničava pitanja, koja se odnose na zanimanje, na pisanje i na neovisan život.¹⁰⁵⁵ Istodobno, one u svojoj (pismenoj) komunikaciji komentiraju i neposredno doživljenu zbilju (naprimjer, Henrietta opisuje svoj radni dan, *institutski dan* na sveučilištu, *sastanak profesora* u vili kolege profesora, Vesna – Irena, pak opisuje sudbine žena Ivanke i Nede koje su na privremenom (?) radu u Berlinu). U svom su dopisivanju one problematizirale i pitanje nerazvijenosti *ženske kulture*,¹⁰⁵⁶ pa su tematiziranjem tog problema proširile svoje djelovanje i u suvremeni kulturno-socijalni prostor. Henriettin će opis odlaska na prosvjed mirovnim vlakom u Bonn nedvojbeno *baciti svjetlo* i na, tek, element iz sfere političkog života. Događaji su to koji su u direktnoj vezi s temeljnim pitanjem koje zaokuplja Henriettu: kako pisati i biti znanstvenica istodobno? Ta inicijalna točka iz koje se pismo počinje pisati vezana je uz intimno, privatno stanje izrazito individualizirana subjekta diskursa. A Irena u ovom epistolarnom diskursu želi *zamutiti* situaciju: ona se skriva iza imena Vesna: *Vesna – Irena, tako brzo mijenjaš kožu? Nećeš biti Vesna, već stara Irena? A ja? Ja se još ne opraštam od Henriette.*¹⁰⁵⁷ Naime, upravo je kroz razmatranje o umjetnosti Vesna – Irena došla do saznanja o samoj sebi: *Htjela bih ti pisati drugačije, stići do tebe nestizanjem. Okaniti se praktičnih savjeta. Nepovjerenje u napisano. Sumnja u nazive: mama, sestra, sadržaj. U ime Vesna, koje smo mi dale kako bismo našle odstojanje. Ne bih se htjela sakriti ispod toplog pokrivača pisama.*¹⁰⁵⁸ Uz bok tradicionalnom poštivanju formalnih karakteristika pisma (datiranje, oslovljavanje primatelja, objašnjavanje uzroka i povoda pisanju,

¹⁰⁵¹ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 55.

¹⁰⁵² Isto, str. 55-56.

¹⁰⁵³ Isto, str. 74.

¹⁰⁵⁴ Isto, str. 62.

¹⁰⁵⁵ Isto, str. 58.

¹⁰⁵⁶ Vidi: Isto, str. 55-76.

¹⁰⁵⁷ Isto, str. 63.

¹⁰⁵⁸ Isto, str. 63.

razlaganje sadržaja, potpis pošiljatelja na kraju), stoje ovakvi iskazi koji unose nevjericu u autentičnost pošiljatelja i primatelja. Iz rečenog je jasno kako se Irena poigrava i žanrotvornom karakteristikom pisma: visokim stupnjem njegove istinitosti, vjerodostojnosti.

U ovim su pismima brojne sekvence u kojima se prepričava jedan omeđen dio vanjske i unutrašnje stvarnosti subjekta, pa je i vrijeme pripovijedanja blisko vremenu zbivanja. Naravno, pisma u kojima se opisuju Vesna – Irena i Henrietta u doba kada su se upoznale zahtijevaju distancu između vremena pripovijedanja i zbivanja, a sam je povod za pisanje i problematiziranje tih događaja, uz intimni problem Henriette bilo i društveno vrijeme, vrijeme u kojem se žena mogla samoostvariti.

Dakle, ta je otvorena dijaloška struktura, preko svih neodumica i nesigurnosti, potreba i nagnuća, iznjedrila jasan poetski credo Irene Vrkljan.

U Bennovom pismu iz sobe u kuhinju prilikom listopadskog boravka kod prijatelja u Samoboru izostalo je, za njega tipično, adresiranje i datiranje, iako je iz pisma jasno da je ono upućeno Ireni. U osami sobe, u atmosferi *čudnog*, Benno je zaokupljen svojom izoliranošću koju uvjetuje njegovo nepoznavanje jezika (hrvatskog): *Ja nisam išao s vama. Nisam, jer ne znam jezik tako dobro.*¹⁰⁵⁹ ili *I to spada u ono što je čudno, neskladno: ne znam vaš jezik. Ne taj. Jer ti znaš oba. Hodam kroz ovaj krajolik na jednoj nozi.*¹⁰⁶⁰ Raspon između vremena pripovijedanja i vremena zbivanja u ovom je privatnom pismu raznolik: u slikanju atmosfere vremena su gotovo stopljena, u maštanju o povratku se razilaze, kao i u naknadnom rekonstruiranju događaja (nagla smrt slijepoga ovčara Ajaxa) koje se zbio dok je on pisao u sobi, a da ga on nije mogao čuti niti vidjeti. Tek naknadno moguće ga je rekonstruirati! Poanta je uključivanja tog pisma u narativni diskurs Irene Vrkljan upravo, držim u toj činjenici: događaje je moguće spoznati tek njihovom naknadnom rekonstrukcijom. Njihova je rekonstrukcija nužna, čak, i onda kada se subjekt pripovijedanja nalazi u neposrednoj blizini, a opet ne u samom centru zbivanja. Kroz pismo/pisanje tek se osvještavaju kako subjektov osjećaj stranca, tako i sam događaj ugibanja psa. Oni su zaživjeli samo u pismu/pisanju.

I dok je u pismima između Vesne - Irene i Henriette iskazan cjelovit pogled na umjetničko stvaranje, u ovom Bennovom pismu autorica problematizira, dakle, pojedine segmente književnog djelovanja.

Verino pismo iz romana *Svila, škar*e, također istaknuto kurzivom donosi i četiri priče koje su imenovane kao Prva, Druga, Treća i Četvrta priča, a sadržajno se vežu uz život glavne junakinje, Irenine sestre. U samom obraćanju Ireni u tom privatnom pismu, Vera upozorava da je

¹⁰⁵⁹ Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988, str. 41.

¹⁰⁶⁰ Isto.

počela pisati potaknuta njezinim rukopisom i sudbinu svojih priča u kojima joj *se sve čini isuviše privatnim jer nedostaje društvo, čak i obitelj*¹⁰⁶¹ stavlja u ruke Ireni, njihovoj duhovnoj majci. Upravo činjenica da je to privatno pismo *poklonjeno* sestri-književnici, govori o Verinom poimanju privatnosti koja se inače u tom žanru osigurava činjenicom da takva pisma nisu inicijalno namijenjena objavljivanju. Vera za te kratke nartivne iskaze kaže: *S moje četiri priče učini što želiš...*¹⁰⁶² Sve su te priče izrazito autoreferencijalne: problematiziraju one intimna stanja (strahove, frustracije, zanose, želje, psihički slom) te teškoće i nesigurnost primarne egzistencije glavne junakinje u okrilju njezine obitelji. Irena će, u traganju za vjerodostojnošću i istinitošću u svojoj autobiografiji, podastrijeti to pismo s pričama u cjelini, nedirnuto, necenzurirano.

I Nadino je pismo, koje u narativnom tkivu romana *Svila škare* slijedi, u kurzivnom slogu, neposredno nakon poglavlja *Ženske priče* i nakon *Verinog pisma*, primjer privatnog pisma. Tradicionalnim se uzusima pisma ono opire činjenicom da izostaje njegova datacija, kao i u Verinom pismu, i oslovljavanje primatelja, pa i potpis pošiljatelja. Već sam naslov pisma: *Nekad* upućuje da će se u tom epistolarnom diskursu tematizirati osobne stanja emocija i psihološka stanja protagonistice, njezine intimne dileme i strahovi. I u ovom će pismu, kao i u Verinom, dominirati memoarsko opisivanje značajnih događaja iz privatnog i obiteljskog prostora, a na uštrb zanemarivanja šireg društvenog konteksta. Taj je životni put od djevojčice do studentice obuzete umjetnošću sagledan iz perspektive zrele žene; očigledna je distanca između vremena pripovijedanja i vremena zbivanja. Bilo je to traganje za samom sobom: (...) *htjela sam biti samo ja. Bez ikoga. Samo ja i kao takva dovoljna za ljubav i prijateljstvo nekom drugom. A taj drugi tada može biti bilo tko, sestra, šogor, prijatelj, muž, nije važno. Rijetko sam u tom uspijevala.*¹⁰⁶³

Pismo Jocičeve djevojke Sane, zvane Koka u *Marini ili o biografiji*, problematizira položaj pjesnika, umjetnika u svijetu u kojem živimo. Govori se o naporima kojima je izložen poeta, o njegovom vječnom izgaranju na tronu umjetnosti i tajnom obnavljanju njegove poetske energije i snage: *Grozno je biti pesnik. I pesnik je čovek samo zato što to mora da bude, a ne što je to lepo. Ja pišem što moram. Inače već vidim da je to strašno. Evo već nekoliko godina kako to radim, vidim da je to užasno.*¹⁰⁶⁴ A pored svih muka stvaranja, isti je taj pjesnik radi osiguranja gole egzistencije osuđen na činovnički posao za neku bijednu plaću, istog tog pjesnika more i izdavači koji odgađaju objavljivanje knjige... No na početku svog pjesničkog puta Sana kaže: *Što*

¹⁰⁶¹ Vrkljan, I.: *Svila, škare*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 60.

¹⁰⁶² Isto.

¹⁰⁶³ Isto, str. 73.

¹⁰⁶⁴ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 233.

se mene tiče, mene još ništa ne boli. Pišem jer moram, jer mi je to igra, zadovoljstvo, razonoda. Pa makar me i ne štampali.¹⁰⁶⁵ U toj egzistenciji posvećenoj umjetnosti, nametnutom joj radu u uredu i življenju u krugu istomišljenika samo će pismo prokomentirati svoju svrhu, sebe: *Ovi redovi kao tekst su promašeni, ali su ipak uhvatili nešto od moje radosti, od moje želje da budem s tobom vesela i srećna. Bez ureda, i bez satova, zebra, semafora...*¹⁰⁶⁶ Tako će i ovo privatno pismo, pismo koje inicijalno nije namijenjeno objavljivanju, kao i Verino, Nadino, Bennovo pismo te Vesnina - Irenina i Henriettina pisma u narativnom diskursu Irene Vrkljan, postati otvorenim pismima. Stavovi tih subjekata o raznim pitanjima kako onih iz umjetničke domene, tako i onih iz prostora privatnosti, njihova zapažanja i teze do kojih dolaze gube na taj način ekskluzivizam i postaju općekulturno dobro. Sadržajno su ona usmjerena kulturološki recentnom prostoru, a njihov primatelj prerasta jednu osobu i postaje publika u svoj njezinoj raznovrsnosti. I tako će ta pisma, inzistirajući na svojoj literarnoj formi unutar okvira autobiografske proze Irene Vrkljan još jednom potcrtati moć autora: on razdire autobiografsko tkivo i u nj umeće jedan drugi literarni diskurs: pismo, tamo gdje on drži da je potrebno, s temom za koju on drži da je važna.

Irena će u svoju autobiografsku prozu uvesti svoje pismo datirano 9. 7. 1993, pismo u kojem neće pokušati (lažno) skriti svoj identitet. U ratnoj godini 1993 ona piše pismo, odijeljeno od ostatka narativnog diskursa sitnim tiskarskim slogom, piscu Antunu Šoljanu upravo na dan njegove smrti: *Dragi Tonko, nevjeme je, oluja. (...) Ali krhkost tvoja snagu znači, dodir neba, vječnost riječi. Čujem te i vidim.*¹⁰⁶⁷ I smrt nije smrt jer će i on vječno živjeti u svojoj književnoj ostavštini. Djelo vječno govori o svom tvorcu. U toj kratkoj i jezgrovitoj lirskoj evokaciji titra želja za ovjekovječivanjem uspomene na tog pjesnika-prijatelja.

Forma - dnevnik. *"Moje su pjesme dnevnik, moja je poezija – poezija ličnih imena"*, kaže Marina.¹⁰⁶⁸ Roman *Svila, škare* Irena Vrkljan završava poglavljem, štampanim u kurzivu pod nazivom *List iz dnevnika*. Njegovu položaju na kraju narativnog diskursa - Suzanino pitanje, kojim i započinje ovaj dnevnički napis (bez datuma) u cjelini inkorporiran u roman, (...) *da li i vi tako patite kad vas napuste prijatelji?*¹⁰⁶⁹ - otvara mogućnost komentara vlastitih osjećaja subjekta tog autobiografskog romana koji je, eto, bacio *pogled unatrag* (i to je Irenina sintagma iz romana *Pred crvenim zidom*) na svoju prošlost, svoj život, samu sebe... Sva je dnevnička

¹⁰⁶⁵ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 234.

¹⁰⁶⁶ Isto, str. 235.

¹⁰⁶⁷ Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 11.

¹⁰⁶⁸ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 173.

¹⁰⁶⁹ Vrkljan, I.: *Svila, škare*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 150.

dogadjajnost utemeljena na stvarnim zbivanjima: Suzanino pitanje, događaj u podzemnoj željeznici kada je (...) *neki mladić bezrazložno tukao jednog pijanca, udario ga je novinama po licu i onda bez riječi otišao*.¹⁰⁷⁰, knjiga o Fridi Khalo koju joj je poklonila Karolina Müller, odjeci Claudievih riječi: *i sela umiru u dnevnicima*.¹⁰⁷¹ i Ivanove bojazni da njegova djeca neće moći razlikovati tuđinu od domovine zbog ekonomije koja se nametnula kao smisao života. Iz davne joj se prošlosti vraća slika prijatelja Vicka i njegovog traganja za svojim drugovima. Sve su te osobe i događaji utjecali na Irenin emotivni svijet, na njezinu refleksiju na izvanjski prostor, život i sebe samu. U tom se spoju tematiziranih događaja, kojima se ukazuje na narativnost diskursa i refleksije o njima, ostvaruje individualno proživljeno iskustvo. Vremenski je razmak između događaja i pisanja o njemu u ovom dnevničkom zapisu raznolik: on se u nekim segmentima želi svesti na minimum, ali u misaoni obzor Irene ulaze i likovi i njihove sudbine iz prošlosti: no refleksija se o njima odigrava u sadašnjosti. U njemu Irena daje naputak za objašnjenje svoje poetike: *Kontinuitet odnosa stalno se lomi, život ih razbija i ohlađuje nas. (...) Jedino nas vlastita biografija zaustavlja na onoj točki na kojoj nas je i zatekla. Otvara nam oči*.¹⁰⁷² Irena kao posrednik između stvarnosti i svoje subjektivne interpretacije te stvarnosti koju oblikuje u tekstu, putem dnevničkog zapisa komunicira sama sa sobom, nastoji se ostvariti (ili možda očuvati) i preko tog narativnog diskursa. Ta je autodijegetska pozicija pripovjedača, inače tipična za formu dnevnika, u Ireninom pismu iskorištena do maksimuma da bi se postigla i ostvarila potpuna sloboda narativnog subjekta u vlastitom oblikovanju.

Marina u svom dnevniku, pored promatranja i tumačenja događaja iz izvanjske stvarnosti (socijalni, politički, kulturni i povijesni život), u prvome planu ipak želi zaštititi svoju vlastitu osobnost. Tako će u u tekst *Marine ili o biografiji* Irena uvesti dnevnički zapis Marine od 23. travnja 1939. godine u kojem ona tematizira svoj san, san u kojem je prestravljuje njezin odlazak sa ovoga svijeta: *Osjećam jasno da letim oko zemaljske kugle i da se za nju držim, strastveno i beznadno! – znajući: slijedeći krug svemira bit će ona potpuna praznina koje sam se u životu uvijek toliko plašila. Na ljuljački, u liftu, na moru, u mojoj nutrini*.¹⁰⁷³ Marina traga za definicijom svog duhovnog autoportreta: *O sebi. Svi misle da sam hrabra. Ali ja ne poznajem nikog tko je strašljiviji. Sve me straši. Oko, crnina, koraci, a najviše ja sama sebe, moja glava – to je ta glava koja mi tako vjerno služi u tekama i koja me ubija u životu. (...) Već godinama probam smrt. Sve je ružno i strašno. Nešto progutati – gađenje. Skočiti – neprijateljski. Pred vodom – praužas. Ne želim biti smetena nakon smrti, no čini mi se da se već plašim sebe same –*

¹⁰⁷⁰ Vrkljan, I.: *Svila, škare*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 150.

¹⁰⁷¹ Isto, str. 151.

¹⁰⁷² Isto.

¹⁰⁷³ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 227.

nakon smrti. Ne želim umrijeti, želim ne biti. (...) Živjeti dalje – žvakati dalje. Gorki pelin...¹⁰⁷⁴

Tematiziraju se osobni potisnuti strahovi, trijezno se osvjetljavaju mogućnosti izlaza iz grozne svakodnevice, grozomorni osjećaji u svoj svojoj snazi bubnjaju u mislima Marine i, na koncu, preostaje tek *gorki pelin*. Taj će ulomak iz Marininog dnevnika iz rujna 1940. godine Irena inkorporirati u svoj roman *Marina ili o biografiji* ne bi li i njime, koji ovjerava točnost i pouzdanost informacije o subjektu, dodatno ukazala na visoki stupanj vjerodostojnosti svog narativnog diskursa.

Romani su *Svila, škarje, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni* i *Pred crvenim zidom* u ovoj disertaciji motreni kao jedan diskurs.¹⁰⁷⁵ U traganju za uporištem, za uporištem koje bi jamčilo točnost smisla tumačenoga teksta (ili svijeta), ovaj postmodernistički Irenin diskurs još jednom dokazuje da uporišta nema. Put do istine, spoznaje i samospoznaje vodi preko igre, slučaja ili greške. Njezin se diskurs kroz deset godina svoga nastanka istini približavao u nekoliko navrata, a završio je prekinut usred riječi.

I kao što *Svila, škarje* završava Irenim *Listom iz dnevnika*, tako i *Dora, ove jeseni* u svom završnom dijelu donosi napis u kurzivu devetnaestogodišnjakinje June Alison Gibbson iz istražnog zatvora u Pucklechurchu u Engleskoj. Ona je sa svojom sestrom blizankom zapalila školu i o svom doživljaju ljeta pisala je prije odlaska u psihijatrijsku kliniku *Broadmoor*. Pišući o Dori, Irena istovremeno propituje tanku, vijugavu, nevidljivu granicu između (psihičke) bolesti i individualne neprilagođenosti društvenim normama. U napisu će jedne mlade, pobunjene djevojke čitati: (...) *ja mrzim ljeto. Uvijek isti izleti, isti sretni ljudi (ali jesu li stvarno sretni?). Putovanja u davno planirana ljetovanja – (koja se pokazuju kao katarstrofe i tragedije). Djeca koja ližu sladoled; trudnicama u širokim, lepršavim haljinama je vruće i zagušljivo. Muškarci u kratkim hlačama, golih grudi (...) Čovjek mora promisliti što ljeto stvarno znači. Prokleta i očajna trka prema rujnu. Tko će nepovrijeđeno preživjeti i čitav dočekati taj svježi, tihi mjesec? Tko će ovog ljeta preživjeti katastrofe i na vrućem čelu osjetiti hladnu, ugodnu kišu?*¹⁰⁷⁶ Varirajući Musilove riječi s početka djela (*Svijet je naime pun dvostrukih bića*), propitujući razne aspekte Dorine bolesti (*Rekla je: Otkako sam bolesna, osjećam da starim, osjećam umor od života. A iz mojih rečenica bježi svaki smisao.*)¹⁰⁷⁷ i donoseći ovaj nesmiljeni i nekonvencionalni

¹⁰⁷⁴ Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, u: *O biografiji. Svila, škarje, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987, str. 252.

¹⁰⁷⁵ Svoj je nadahnuti sud o njima izrekla i Ingrid Šafranek. Za *Svila, škarje* kaže da predstavlja *upravo dospjeće do pisma same pjesnikinje*, u *Marini ili o biografiji* vidi opis *teškoća življenja sa pisanjem i za pismo ženskoga stvaralačkog subjekta*, dok *teškoća življenja uopće progovara u Dori, ove jeseni*. Berlin je u *Berlinskom rukopisu* motren kao *imaginarna raskrsnica sudbina, neutralan grad, bez sjećanja, a očajan prosvjed protiv sablazni rata koji potire zadnji ostatak ionako krhkog smisla postojanja* donosi *Pred crvenim zidom*. (Vidi: Šafranek, I.: *Svila sjećanja, škarje rata (ili Marina, Dora i Irena pred crvenim zidom)*, Republika, LI/1995, 7-8, str. 205-208)

¹⁰⁷⁶ Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991, str. 93.

¹⁰⁷⁷ Isto, str. 86.

analitički pogled na ljetu Irena će zaključiti: *Dvostruka bića. U bolesti zarobljena, u slobodi također*.¹⁰⁷⁸ I sam se tekst u njezinoj poetici nadaje kao zarobljenik. Zarobljenik je on uvriježenih tema koje Irena hrabro razgolićuje, zarobljenik je on narativnih konvencija koje autorica podvrgava preispitivanju sâmh sebe. Na koncu će, i sâh osviješten, postati zarobljenik svoje samosvijesti.

¹⁰⁷⁸ Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991, str. 94.

ZAKLJUČAK

Temu *Autoreferencijalnost u hrvatskom romanu 20. stoljeća* pristupila sam tek nakon što sam definirala sâm pojam *autoreferencijalnost* u suvremenom romanu. Kao polazište je korištena stručna literatura u kojoj je, više ili manje sustavno, iznesno mnogo raznorodnih stajališta o tom pitanju. Shodno na početku zadanom cilju ove radnje (razgraničavanje i opis pojedinih oblika i postupaka kojima se ostvaruje autoreferencijalnost u hrvatskom romanu dvadesetog stoljeća i njihovo kontekstuliziranje u suvremeno kulturološko okruženje) odlučila sam se za upotrebu termina *autoreferencijalnost*, tj. *ono što se odnosi na sebe sama* jer držim da on omogućuje promatranje tih elemenata na svim narativnim razinama. Tako shvaćen pojam autoreferencijalnosti ne usmjerava na promatranje samo jednog elementa romanesknog diskursa, ne izolira ga, ne stvara metodološke zamke. Dapače, upravo motrenjem autoreferencijalnosti kao *onoga što govori sâm o sebi* u okvirima narativnog diskursa omogućuje da se svi ti postupci motre u njihovu međusobnom prožimanju koje vodi do stvaranja cjelovita smisla. Na taj se način analiza romanesknog diskursa ne iscrpljuje sâm u sebi, ne svodi se na puku katalogizaciju autoreferencijalnih elemenata. Nakon opisa tih autoreferencijalnih postupaka, narativno se tkivo pokazuje kao živ, dinamičan organizam, premrežen postupcima koji su samosvjesni, a zatim kao takvi – svjesni samih sebe – bivaju nerijetko ponovno ulančani u *novu* tvorbu smisla. Pritom svako djelo ponaosob na potpuno originalan način upućuje na vlastiti kôd, svaki autorski opus upozorava na način svoje izgrađenosti, načinjenosti samo sebi svojstven putem. No u ovoj se disertaciji nisam ograničila samo na prikaz nužnog funkcionalnog jedinstva autoreferencijalnih postupaka i oblika, nego sam pozornost pridavala i načinima njihova uklapanja u različite romaneskne poetike.

Iz bogatog korpusa romana hrvatske književnosti dvadesetog stoljeća opredijelila sam se za analizu tek nekih, i to baš onih za koje sam držala da unutar vlastite poetike na uzoran način iscrtavaju mapu autoreferencijalnih postupaka ili ih promiču u dominantno poetičko načelo. Kao primjer autorskog opusa, koji je započeo obojen izrazitim autoreferencijalnim poimanjem teksta i čiji je životni vijek i odredila ta žanrotvorna odrednica, promotrila sam (auto)biografski opus Irene Vrkljan. Iz perspektive nastojanja uspostave globalnoga pregleda razvoja romaneskne samosvijesti u hrvatskoj književnosti dvadesetog stoljeća proistekao je poticaj za unazadnim osvrtanjem: tako je promotrena *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova, čiji je položaj u okvirima povijesti hrvatskog romana specifičan: iako je nastala početkom stoljeća, njezin je rukopis

objavljen tek u šestom desetljeću dvadesetog stoljeća. Strukturnim se analogijama ona nametnula kao pojava nužna za uspostavu razvojne linije samosvjesnog romana u domicilnoj književnosti koja je u skladu s europskom tradicijom kritičko-autoreferencijalnog romana (koji ũ se, dodajem, uključuje i oblike avangardne parodije). Svojom su se autoreferencijalnom organiziranošću nametnuli u prvi plan, pored *Isušene kaljuže*, romani *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže i *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice, zatim *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga, *Berenikina kosa* Nedjeljka Fabria i *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni* i *Pred crvenim zidom* Irene Vrkljan. Jasno je da je takav *uciljani* odabir autora i tekstova u ovakvom tipu pregleda usredotočenom na primjere autoreferencijalnosti posebice iz druge polovice stoljeća, na margini razmatranja neizbježno ostavio brojna značajna djela hrvatskih romanopisaca. Jer autoreferencijalnost je na zanimljiv način, u većoj ili manjoj mjeri, prisutna i u romanima Ranka Marinkovića (*Kiklop, Zajednička kupka*), Antuna Šoljana (*Život i rad Šimuna Freudenreicha, hrvatskog Joycea (1900-1975) i njegovo kapitalno djelo "Buđenje Smail-age"*), Tomislava Ladana (*Bosanski grb*), Joze Laušića (*Bogumili*), Pavla Pavličića (*Večernji akt*), Dubravke Ugrešić (*Forsiranje romana reke*)...

Svoje istraživanje strukturalnih mogućnosti naracije usložnjavanjem i miješanjem pripovjednih razina (bilo u autorovu bilo u čitateljevu smjeru) i umnažanjem dijegetskih nizova u romaneskom tekstu kojima se ostvaruje i ističe tvorenost, načinjenost, ne samo priče i njezina značenja, nego i povijesne zbilje prema kojoj se tekst višestruko otvara, započela sam raspravom o autoreferencijalnim elementima u *Isušenoj kaljuži*, u prvom hrvatskom *antiromanu* (kako kaže Nemeć), u romanu koji pripada nedvojbeno avangardističkim ostvarenjima u hrvatskoj književnosti. To djelo iz stranice u stranicu želi pokazati i dokazati svoju suprotstavljenost jeziku tradicionalnog romana utemeljenog na empiricističkoj slici stvarnosti. U njemu je jasno upozoreno na temeljni karakter arbitrarnosti čitave fikcije, tematizira se nastajanje i postojanje samoga teksta, nadmoć autora nad njim, unose se (potpuno nemotivirano, proizvoljno) brojni autocitati koji se dorađuju, proziva se čitatelj, brojni su pounutrašnjeni napuci za interpretaciju djela, a problematizira se i autorova metoda pisanja... Roman je to čije narativno tkivo podnosi interpolaciju raznorodnih tipova diskursa, koji ogoljuje proces svog nastanka, koji je svjestan sebe. Zbog tih karakteristika držim da je to djelo (avangardna) autoreferencijalna proza koja prethodi pojavi suvremene autoreferencijalne proze u hrvatskoj književnosti.

Za razdoblje je modernizma u književnosti specifična dominacija subjekta u narativnom tkivu. Upravo je ta promjena objekta referencije uvjetovala usmjerenost na subjektivni doživljaj zbilje i na unutrašnji univerzum iznimnog pojedinca, najčešće hipersenzibilnog intelektualca, često i umjetnika. *Künstlerromani* *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže i *Proljeća*

Ivana Galeba Vladana Desnice - jedan kao predstavnik modernističke paradigme, a drugi kao primjer kasnomodernističkog načina pisanja – povezani su zajedništvom subjektova doživljaja svijeta i umjetnosti u njemu. Umjetnik je i sâm postao junak u umjetničkom djelu, a problematika je umjetnosti tema umjetničkog djela. Junaci cijelo svoje poimanje života i umjetnosti *iznose* iz djetinjstva, još neosviještene krhotine stvarnosti oblikuju njihovu stvaralačku prirodu, a da oni toga nisu svjesni. Osvijestit će to *izgradnjom* romana koje držimo u rukama, načinit će to prozom koja je traktat o umjetnosti, prozom koja i razgolićuju svijest o tome. Krhotine će se ogledati u cjelini, cjelina će se zrealiti u krhotinama. Romani su to koji na svakom koraku posežu za samoodražavanjem vlastite strukture i koji ne kriju niti u jednom trenutku izrazito visoku svijest o vlastitoj fikcionalnosti.

U romanu *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga, tom *prvom hrvatskom postmodernom romanu*, kako kaže kritika, očigledna je prevlast autoreferencijalnih postupaka na svim razinama narativnog diskursa. Ciklička organizacija dijegetske procesa (izmjenjivanje Flaksove priče o svakodnevici i Matildine priče o Vojku i Ani) upućuje na samodostatnost i izdvojenost teksta, ali istodobno i na nemogućnost teorijskog odvajanja zbilje i fikcije što se razgolićuje kao postupak ostvarivanja fikcije u fikciji. Putem toga *mise en abyme-a* u romanesknom se diskursu eksplicira i tematizacija vlastita nastajanja svake dijegetske ravni ponaosob. Razvijajući se paralelno, one se zrcale jedna u drugoj. U tom se romanu tematizira vlastiti proces pripovijedanja i narativna struktura, ali i upozorava na vlastiti pripovjedni jezik i svoje postojanje u jeziku. Parodira se prethodeći narativni kanon, brojni su pripovjedačevi komentari (i književnokritičke i književnopovijesne i književnoteorijske provenijencije), a čitatelj je uvučen i vođen u konstituiranju smisla romana. I to u obje dijegetske ravni. Autoreferencijalnost je istovremeno i u funkciji temeljnog, tematiziranog i teoretiziranog konstruktivnog načela.

Novopovijesni roman i autoreferencijalnost? Zanimljiv i osebujan spoj nudi Nedjeljko Fabrio u romanu *Berenikina kosa*. Ali i u ostalim romanima *Jadranske trilogije*, koji zbog obima radnje nisu ušli u fokus mog razmatranja. Pripovjedač u romanu koristi autoreferencijalne postupke na svim razinama narativnog diskursa ne bi li pokazao da je taj tekst konstrukt. I ne samo tekst – konstrukt je i Povijest. Tematizira se sâm čin pravljenja fikcije. Čitatelja se na svakom koraku upozorava na koji se način oživljava prošlost, kako je fikcija tvorevina, montaža raznorodnih elemenata. Pripovjedne su razine umnožene, narativnim je tkivom razasuto mnoštvo interpoliranih, čak i disparatnih diskursa, brojni su autocitati, pripovjedačevi komentari vlastitih pripovjednih postupaka i njegovo prozivanje čitatelja... Ta je postmodernistička *poetska proza* (izraz je Danijele Bačić-Karković), zasigurno, autoreferencijalno organizirana.

Razmatrila sam sve (auto)biografske proza Irene Vrkljan: *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni* i *Pred crvenim zidom*. U tim je njezinim djelima literarna samosvijest jačala, "rasla", razvijala se postupno iz djela u djelo. Takav je razvoj bio u skladu s različitim ali koherentnim poetikama pojedinih djela, ali i u skladu s rasponom književničkih teorijskih spoznaja i stavova o književnosti. Autorica razgolićuje načinjenost svog literarnog univerzuma na svim razinama, svijet u krhotinama putem krohtina u tim kratkim prozama poprima cjelovitost, pisanje za autoricu biva njezinim životom. Iz romana u roman jača autoreferencijalna *igra*, da bi u posljednjem romanu iz tog ciklusa (auto)biografskih djela *Iza crvenog zida* Vrkljanova osvijestila novu poziciju. Jer rukopis je prekinut usred riječi...

Romaneska je praksa u hrvatskoj književnosti dvadesetog stoljeća obilježena autoreferencijalnim izrazom. Iako sam u predgovoru navela da ću se baviti djelima koja su nastala u razdoblju od nekih devedesetak godina: od *Isušene kaljuže* Janka Polića Kamova do *Koraljnih vrata* Pavla Pavličića, taj sam vremenski period i proširila. A to mi je diktirala upravo osebujna pojava autoreferencijalnosti u (auto)biografskom opusu Irene Vrkljan: autoreferencijalnost prisutna u njemu nukala je na razmatranje sâme sebe i svojih mijena u okvirima cijelog opusa. U hrvatskom romanu dvadesetog stoljeća autoreferencijalnost izrasta u narativnom diskursu, nerijetko iz konteksta suvremene teorijske misli: kako iz njezinih temeljnih uporišta, tako i iz njezinih dvojbi koje se fikcionalizira. U fikcionalizaciji tih postavki autoreferencijalnost ih katkad promeće u vlastito djelatno načelo, a katkad se na njih poziva kao na teorijsku potporu ogoljenju *onotoloških rezova* provedenu u djelu. Traži autoreferencijalnost od tih teorijskih teza da pruže naputak o tome kako zbilji valja pripisati višeznačnost svojstvenu književnom diskursu. Nerijetko su oblici romaneskne samosvijesti iskazani umnožavanjem pripovjednih razina, samoodražavanjem vlastite strukture koju redovito prati visoka svijest o vlastitoj fikcionalnosti.

SAŽETAK

Temu *Autoreferencijalnost u hrvatskom romanu 20. stoljeća* pristupila sam tek nakon što smo definirali sam pojam *autoreferencijalnost* u suvremenom romanu. Shodno zadanom cilju ove radnje (razgraničavanje i opis pojedinih oblika i postupaka kojima se ostvaruje autoreferencijalnost u hrvatskom romanu dvadesetog stoljeća i njihovo kontekstuliziranje u suvremeno kulturološko okruženje) odlučila sam se za upotrebu termina *autoreferencijalnost*, tj. *ono što se odnosi na sebe sama* jer držim da on omogućuje promatranje tih elemenata na svim narativnim razinama.

Iz bogatog korpusa romana hrvatske književnosti dvadesetog stoljeća opredijelila sam se za analizu tek nekih romana, i to baš onih za koje sam držala da unutar vlastite poetike na uzoran način iscrtavaju mapu autoreferencijalnih postupaka ili ih promiču u dominantno poetičko načelo. Iz perspektive nastojanja uspostave globalnoga pregleda razvoja romaneskne samosvijesti u hrvatskoj književnosti dvadesetog stoljeća proistekao je poticaj za unazadnim osvrtnjem: promotrena je *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova. Svojom su se autoreferencijalnom organiziranošću nametnuli u prvi plan, pored *Isušene kaljuže*, romani *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže i *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice, zatim *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga, *Berenikina kosa* Nedjeljka Fabria i *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni* i *Pred crvenim zidom* Irene Vrkljan. Jasno je da je takav *uciljani* odabir autora i tekstova u ovakvom tipu pregleda usredotočenom na primjere autoreferencijalnosti posebice iz druge polovice stoljeća, na margini razmatranja neizbježno ostavio brojna značajna djela hrvatskih romanopisaca.

U hrvatskom romanu dvadesetog stoljeća autoreferencijalnost izrasta u narativnom diskursu, nerijetko iz konteksta suvremene teorijske misli: kako iz njezinih temeljnih uporišta tako i iz njezinih dvojbi koje se fikcionalizira. U fikcionalizaciji tih postavki autoreferencijalnost ih katkad promeće u vlastito djelatno načelo, a katkad se na njih poziva kao na teorijsku potporu ogoljenju *onotoloških rezova* provedenu u djelu. Traži autoreferencijalnost od tih teorijskih teza da pruže naputak o tome kako zbilji valja pripisati višeznačnost svojstvenu književnom diskursu. Nerijetko su oblici romaneskne samosvijesti iskazani umnožavanjem pripovjednih razina, samoodražavanjem vlastite strukture koju redovito prati visoka svijest o vlastitoj fikcionalnosti.

SUMMARY

Self-reference in the 20th century Croatian novel

(from *Isušena kaljuža* by J. Polić Kamov to *Koraljna vrata* by P. Pavličić)

I approached the topic of self-reference in the 20th century Croatian novel only after having defined the very notion of self-reference in the contemporary novel. In keeping with the set aim of this dissertation, which is differentiation and description of individual forms and procedures used to achieve self-reference in the 20th century Croatian novel and their contextualization within the contemporary cultural environment, I decided on *self-reference*, i.e. 'the act of referring to oneself' since I believe this term allows examination of these elements on all narrative levels.

Out of the rich corpus of the novels of the 20th century Croatian literature only a small number was selected for the analysis, and these were the very novels which I considered to be the ones tracing out the map of self-referential procedures or promoting them into the dominant literary principle, within their own poetics and in an exemplary manner. The impetus for retrospection resulted from the perspective of attempting to establish a global overview of the evolution of novelistic self-awareness in the 20th century Croatian literature: *Isušena kaljuža* by Janko Polić Kamov was examined. In addition to *Isušena kaljuža*, novels *Povratak Filipa Latinovicza* by Miroslav Krleža and *Proljeća Ivana Galeba* by Vladan Desnica were pushed into the limelight with their self-referent organization, as were the novels *Bolja polovica hrabrosti* by Ivan Slamnig, *Berenikina kosa* by Nedjeljko Fabrio and *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, ove jeseni* and *Pred crvenim zidom* by Irena Vrkljan. Clearly such an 'aimed' selection of authors and texts in this sort of overview which is centred upon examples of self-reference, especially from the second half of the century, has inevitably left numerous other significant works by Croatian novelists on the margins of interest.

Self-reference in the 20th century Croatian novel emerges from the narrative discourse, as often as not from the context of the contemporary theoretical thought: as from its basic footings so too from its doubts which are fictionalized. When these points are fictionalized, self-reference promotes them occasionally into its own principle of action, and sometimes they are referred to as the theoretical support to the denudation of 'ontological sections' put into effect. Self-reference asks of these theoretical theses to give instructions on how to ascribe to reality the ambiguity that is characteristic of the literary discourse. Not infrequently, the forms of novelistic self-awareness are expressed in the multiplication of narrative levels, in the self-reflection of

their own structure which is regularly accompanied by the high level of consciousness of the proper fictionality.

Key words: Self-reference, novel, the 20th century Croatian novel, Self-reference in the 20th century Croatian novel

LITERATURA

- Alberes, R.M.: *Istorija modernog romana*, Svjetlost, Sarajevo, 1967.
- Autor, pripovjedač, lik, ur. C. Milanja, Svjetla grada, Osijek, 1999.
- Autotematizacija, ur. Medarić, M., Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996.
- Bačić-Karković, D.: *Postmoderne proze – amoroze /Duras-Vrkljan-Drakulić/*, Prva sušačka hrvatska gimnazija u Rijeci, Izvješće za šk. g. 1997/98, Rijeka, 1998, 106-116.
- Bačić-Karković, D.: *Epifanija u Berenikinoj kosi N. Fabrija*, "Fluminensia", X/1998, 1, 121-145.
- Bačić-Karković, D.: *Kriza obitelji u novijem hrvatskom romanu* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Zagreb, 1999.
- Bačić-Karković, D.: *Tragom jedne paralele: Isušena kaljuža i Maldororova pjevanja*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, 14-24.
- Bačić-Karković, D.: *O ranim Krležinim romanima, Tri kavalira gospođice Melanije (1920./1922)*, "Fluminensia", XIV/2002, 1, 17-31.
- Bačić-Karković, D.: *O ranim Krležinim romanima II (Vražji otok (1923), Povratak Filipa Latinovicza (1932), Na rubu pameti (1938))*, "Fluminensia", XV/2003, 1, 59-91.
- Bagić, K.: *Proza 'Qurumova' naraštaja (1984-1996)*, "Quorum", 1996, 23, 7-34.
- Bahtin, M.: *Problemi poetike Dostojevskog*, Nolit, Beograd, 1967.
- Bahtin, M.: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978.
- Bahtin, M.: *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.
- Barac, A.: *Jugoslavenska književnost*, MH, Zagreb, 1954.
- Batušić, N. - Kravar, Z. - Žmegač, V.: *Književni protusvjetovi (Poglavlja iz hrvatske moderne)*, MH, Zagreb, 2001.
- Beker, M.: *Semiotika književnosti*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1991.
- Berutto, G.: *Semantika*, Antibarbarus, Zagreb, 1999.
- Biti, V.: *Krleža i evropski roman*, "Književna smotra", XVI/ 1984, 54-55, 63-82.
- Biti, V.: *Intertekstualnost spram kontekstualnosti u: Upletanje nerečenog*, MH, Zagreb, 1994, 140-148.
- Biti, V.: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, MH, Zagreb, 1997.
- Biti, V.: *Teorija i postkolonijalno stanje*, "Republika", XVIV/1998., 5-6, 74-96.
- Biti, V.: *Strano tijelo pripovijesti*, Zagreb, HSN, 2000.
- Biti, V.: *Mama-Yumba i Mumbo Jumbo*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, 91- 94.
- Bošković, I. J.: *Pisanje kao sudbina (Irena Vrkljan, Svila škare; Marina ili o biografiji)*, u: *Iskustvo drugoga*, MH, Zagreb, 1999, 12-24.
- Bošnjak, Br.: *Riječke teme u djelu Nedjeljka Fabrija i Borbena Vladovića*, "Riječ", I/1995, 1/2, 111-118.
- Bošnjak, Br.: *Implantacija povijesti: naseljavanje povijesti. O prozi Nedjeljka Fabrija i Borbena Vladovića*, "Republika", LI/1995, 7-8, 48.
- Bošnjak, Br.: *Energija postmoderne u hrvatskome proznom pismu. Problemi periodizacije*, "Republika", LV/1999, 1-2, 18-25.
- Bošnjak, Br.: *Ivan Slamnig: karnevalizirani pluskvamperfekt i intertekstualnost tradicija*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, 52-57.
- Brešić, V.: *Autobiographies by Croatian Writers*, u izdanju časopisa "Most", Zagreb, 1992.
- Brešić, V.: *Moj život – moja priča. Autobiografije hrvatskih pisaca u: Autobiografije hrvatskih pisaca*, Zagreb, AGM, 1997, str. 15-23.

- Brešić, V.: *Novija hrvatska književnost*, 1. – 2., NZMH, Zagreb, 1994, 2001.
- Brida, M.: *Misaonost Janka Polića Kamova*, ICR, Rijeka, 1993.
- Brlenić-Vujić, B.: *Hodočašća Izvorima*, MH, Osijek, 1994.
- Brlenić-Vujić, B.: *Motiv glazbe u romanu Proljeća Ivana Galeba*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, 38-43.
- Brooks, C.: *The Well Wrought Urn.*, New York, 1947.
- Bukić, F.: *Strukturalna obilježja lika glavnog junaka u Krležinom romanu Povratak Filipa Latinovicza*, "Croatica", II/1971, 2, 201-229.
- Calinescu, M.: *Lica moderniteta. Avangarda, dekadencija, kič.*, Stvarnost, Zagreb, 1988.
- Cohn, D.: *Transparent Mind*, 1978.
- Colie, R.: *Paradoxia Epidemica: The Renaissance tradition of Paradox.*, Princeton, 1966.
- Culler, J.: *Čitati kao žena*, u: *O dekonstrukciji*, Globus, Zagreb, 1991, 37-56.
- Cvitan, D.: *Mitska interpretacija romana Povratak Filipa Latinovicza*, u: *Ironični narcis (eseji i kritike)*, MH, Zagreb, 1971, 117-134.
- Cvitan, D.: *Narcisoidnost i ironija u prozi Ivana Slamniga*, u: *Ironični Narcis*, MH, Zagreb, 1971, 135-145.
- Čale, F.: *Funkcija osobnog imena u Pirandellovoj i u Krležinoj prozi*, "Forum", XII/ 1973, 4-5, 602-642.
- Čale Feldman, L.: *Domaće tijelo feminističke teorije u: Euridikini osvrti. O rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Naklada MD, Centar za ženske studije, Zagreb, 2001, 39 – 60.
- Čale Knežević, M.: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mlađih teoretičara*, u: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije.*, ur. V. Biti, N. Ivić, J. Užarević, Naklada MD / HUDHZ, Zagreb, 1995, 57- 85.
- Čale Knežević, M.: *Demiurg nad tuđim djelom: u romanima Umberta Eca*, HFD, Zagreb, 1993.
- Čerina, V.: *Janko Polić Kamov*, u: *Polić Kamov, J.: Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, MH, Zora, Zagreb, 1968, 313-443.
- Dani hvarskog kazališta (sv. VII.): *Moderna*, Čakavski sabor, Split, 1981.
- Dani hvarskog kazališta (sv. VIII.): *Miroslav Krleža*, Čakavski sabor, Split, 1981.
- Dällembach, L.: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, 1977.
- Derrida, J.: *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.
- Derrida, J.: *Bela mitologija*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1990.
- Derrida, J.: *Drugi smjer*, ur. Z. Zeman, M. Zlomislić, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Zagreb, 1999.
- Detoni Dujmić, D.: *Ljepša polovica književnosti*, MH, Zagreb, 1998.
- Domić, Lj.: *Marginalci od mjedi*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, 42-45.
- Donat, B.: *Poslijeratni hrvatski roman*, "Forum", VII/1968, 2-3, 382-410.
- Donat, B.: *Unutarnji rukopis*, Zagreb, 1972.
- Donat, B.: *U susret drugoj polovici hrabrosti*, u: *Brbljava sfinga. Poratni hrvatski roman*, Znanje, Zagreb, 1978.
- Donat, B.: *Predgovor*, u: *Ivan Slamnig, Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 167, MH, Zora, Zagreb, 1983, 7-37.
- Donat, B.: *Janko Polić Kamov: Prevladavanje koncepta zavičajne književnosti ili zasnivanje poetike anarhizma*, "Dometi", XVIII/1985, 9.
- Donat, B.: *Autobiografija – sentimentalna analiza duše*, u: *Razgolićenje književne zbilje*, Naprijed, Zagreb, 1989, 113-123.
- Donat, B.: *Slikar nepoznat*, u: *Razgolićenje književne zbilje*, Naprijed, Zagreb, 1989, 227-252.
- Donat, B.: *O Miroslavu Krleži još i opet. Studije i eseji*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2002.
- Dubrović, E.: *Kamov i Lombroso*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, 39-42.
- Eco, U.: *Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1976.
- Edel, L.: *Psihološki roman*, Kultura, Beograd, 1962.

- Ekspresionizam i hrvatska književnost*, "Kritika", 1969, 3.
- Engelsfeld, M.: *Intrepretacija Krležina romana Povratak Fililpa Latinovicza*, Liber, Zagreb, 1975.
- Fabrio, N.: *Janko Polić Kamov po drugi put u Barceloni*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, 1-8.
- Fališevac, D., *Žena u hrvatskoj književnoj kulturi*, "Gordogan", 1996/ XVIII, 41-42., 123-146.
- Faryno, J.: *Dešifriranje ili Nacrt eksplikativne poetike avangarde*, HFD, Zagreb, 1993.
- Flaker, A. - Škreb, Z.: *Stilovi i razdoblja*, MH, Zagreb, 1964.
- Flaker, A.: *Književne poredbe (Nacrt za periodizaciju novije hrvatske književnosti)*, Naprijed, Zagreb, 1968.
- Frangeš, I.: *U potrazi za izgubljenim djetinjstvom*, u: *Matoš, Vdirić, Krleža*, 1974, Liber, Zagreb, 310-331.
- Frangeš, I.: *Hrvatska književnost od 1950. do naših dana. Zbornik zagrebačke slavističke škole.*, Zagreb, 1974.
- Flaker, A.: *O periodizaciji istočnoevropskih književnosti, Shema periodizacije hrvatske književnosti 1836 - 1950.* u: *Stilske formacije*, Liber, Zagreb, 1976, 59-104.
- Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti, knjiga IV (realizam)*, Liber-Mladost, Zagreb, 1976.
- Flaker, A.: *Proza u trapericama*, SNL, Zagreb, 1976.
- Frangeš, I.: *Krleža i hrvatska književna tradicija (na primjeru Kranjčevića)* u: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Liber, Zagreb, 1978.
- Flaker, A.: *Prozne sedamdesete*, "Dometi", 6/1980, 6-10.
- Flaker, A.: *Bolja polovica romana*, u: *Književnici 20. stoljeća*, Zagreb, 1981, 192-203.
- Flaker, A.: *Stilske formacije*, SNL, Zagreb, 21986.
- Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987.
- Frangeš, I.: *Splet bogate romaneskne tradicije i izvornog modernizma. Nedjeljko Fabrio: Triameron.* "Forum" XVII/2003, 74[75!], 1/3, 378-390.
- Franičević, M.: *Miroslav Krleža u hrvatskoj književnosti*, "Forum", XII/1973, 12, 916-930.
- Fuchs, D.: *Irena ili o pisanju*, "Zor", II/1996, 4, 22-29.
- Galović, F.: *Moderni poet*, "Hrvatsko pravo", Zagreb, 1907.
- Gašparović, D.: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska, Cekade*, Cekade, Zagreb, 1988.
- Gašparović, D.: *Kada duševnost pamti. "Neke refleksije uz Kamovljevo 'paraliterarno' pismo".* *Od neba do zemlje*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, 32-39.
- Gašparović, D.: *Roman Triameron Nedjeljka Fabrija*, "Književna Rijeka", VII/2002, 4, 100-108.
- Gašparović, D.: *Lik bana Josipa Jelačića u Jadranskoj trilogiji Nedjeljka Fabrija*, "Republika" XIX/2003, 9, 14-23.
- Genette, G.: *Granice priče*, "Teku", 1974, 6, 1403 - 1416.
- Genette, G.: *Palimpsestes: La littérature au second degré.*, Paris, 1982.
- Genette, G.: *Nouveau discours du récit*, Paris, 1983.
- Genette, G.: *Učestalost*, "Gordogan", 1985/VII, 17-18, 64-82.
- Genette, G.: *Tipovi fokalizacije i njihova postojanost* u: *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb, 1992, 96-115.
- Genette, G.: *Fikcija i dikcija*, Zagreb, 2002.
- Gantar, M.: *Karnevalesknost u Fabrijevom romanu*, "Riječ", VIII/2002, 1, 164-168.
- Gjurgjan, Lj.: *Kamov i rani Joyce*, HFD, Zagreb, 1984.
- Gjurgjan, Lj.: *Svila, škarice ili o probodu okvira zadanih kulturom*, "Republika", XLI/1985, 9, 236.
- Gjurgjan, Lj.: *Leone i Filip: od modernističkoga do postmodernoga poimanja subjekta*, "Republika", 49/1993, 11/12, 90-99.
- Goffman, E.: *Frame Analysis*, 1974.
- Hassan, I.: *Komadanje Orfeja*, Globus, Zagreb, 1992.
- Hofstadter, D.: *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid.*, New York, 1979.

- Hrvatska književnost u evropskom kontekstu, Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1978.
- Hrvatska književnost prema evropskim književnostima, Liber - Mladost, Zagreb, 1970.
- Hutcheon, L.: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks.*, Methuen, New York – London, 1983.
- Hutcheon, L.: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.*, New York, 1985.
- Hutcheon, L.: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.*, Routledge, New York i London, 1988.
- Hutcheon, L.: *Intertekstualnost, parodija i diskursi povijesti*, "Republika", L/1994., 1-3, 96-113.
- Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1993.
- Ivanišević, K.: *Izraz bohemske misli u književnom stvaralaštvu Janka Polića Kamova*, "Dometi", XVIII/1985, 9.
- Ivanišević, K.: *Suvremena američka književnost*, I, II, Istarska naklada, Pula, 1986.
- Ivanišić, N.: *Uvod u književno stvaralaštvo Vladana Desnice*, Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru, 7/1965-1966, 1967-1968, sv. 7(4), Zadar.
- Ivanišić, N.: *Tradicija-eksperiment-avangarda*, Čakavski sabor, Split, 1975.
- Ivanišić, N.: *Fenomen književnog ekspresionizma*, Školska knjiga, Zagreb, 1990.
- Ivaštinović, J.: *Osvrt na jezik u djelima Janka Polića Kamova*, "Jezik", III/1954, 2, 46-51.
- Ivaštinović, J.: *Janko Polić-Kamov kao romanopisac*, "Republika", XI/1955, 9, 718-723.
- Jakobson, R.: *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, 1960.
- Jakobson, R.: *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd, 1966.
- Jakobson, R.: *Ogledi iz poetike*, Prosveta, Beograd, 1978.
- Jambrešić – Krin, R.: *Za književnicu je pisanje dom*, "Novi izraz", Sarajevo, 8, 3-20, 2000.
- Jelčić, D.: *Vladan Desnica i njegovo traganje za individualnom slobodom*, u: *Teme i mete*, Znanje, Zagreb, 1969, 225-237.
- Jelčić, D.: *Povijest hrvatske književnosti (Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne)*, Naklada P.I.P. Pavičić, Zagreb, 1997.
- Jukić, T.: *Problem tradicije u 'Boljoj polovici hrabrosti' Ivana Slamniga*, u: *Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet*, Osijek, 217.-221.
- Jurić, S.: *Ivan Slamnig ili disciplina mašte (riječ na komemorativnom skupu održanom na Filozofskom fakultetu)*, "Republika", 57/2001, 11/12, 20-21.
- Kisić, U.: *Gorčine i katarze. Život i djelo Janka Polića Kamova*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1985.
- "Kolo", *O autobiografiji*, IX/1999, 3, 227-260.
- "Kolo", *Žene, politika, književnost*, XI/2001, 2, tematski broj
- Korać, S.: *Dvadeset godina hrvatskog romana (1890-1914)*, JAZU, knj. 333, Zagreb, 1963.
- Korać, S.: *Svijet ljudi i realizam Vladana Desnice*, Beograd, 1972.
- Korać, S.: *Ličnost i djelo Vladana Desnice*, u: *Patnja i nada (eseji)*, Prosvjeta, Zagreb, 1982, 84-107.
- Korać, S.: *Tematski krugovi u Desničinom romanu Proljeća Ivana Galeba*, u: *Patnja i nada (eseji)*, Prosvjeta, Zagreb, 1982, 108-128.
- Kovačević, M.: *Pripovijedanje i stvaralaštvo. 'Agregatna stanja' narativnog diskursa. Dodatak: Paradigma narativnog odmaka: Pavličić – Fabrio – Vrkljan – Stojević.*, ICR, Rijeka, 2001.
- Književna kritika o Ivanu Slamnigu (1956. - 2003.)*, ur. B. Donat, Dora Krupićeva, Zagreb, 2004.
- "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, tematski broj o Janku Poliću Kamovu
- Krajač, J.: *Kada duševnost pamti*, "Književna Rijeka", V/2000, 10-12, 24-32.
- Kristeva, J., *Riječi, dijalog i roman*, 1966.
- Krleža – 100. obljetnica rođenja, "Republika", XLIX/1993, 11-12.
- Krležin zbornik, Naprijed, Zagreb, 1964.

- Krleža i dramsko stvaralaštvo, "Mogućnosti", XXVIII/1981, 2-3.
- Ladan, T.: *Uvjetne odrednice poratne hrvatske književnosti*, "Kritika", 1968, 3.
- Lasić, S.: *Roman Šenoima doba*, Rad, JAZU, knjiga 341, Zagreb, 1965.
- Lasić, S.: *Bibliografija suvremene hrvatske proze 1945-1966*, "Croatica", I/1970, 1, 261-421.
- Lasić, S.: *Sukob na književnoj ljevici*, Liber, Zagreb, 1970.
- Lasić, S.: *Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize*, Liber, Zagreb, 1973.
- Lasić, S.: *Problemi narativne strukture*, Liber, Zagreb, 1977.
- Lasić, S.: *Krleža – kronologija život i rada*, GZH, Zagreb, 1982.
- Lasić, S.: *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914.-1924.)*, Globus, Zagreb, 1987.
- Lasić, S.: *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslav Krleži I-IV*, Globus, Zagreb, 1993.
- Lasić, S.: *Autobiografski zapisi*, Globus, Zagreb, 2000.
- Lejeune, Ph.: *Autobiografski sporazum u: Autor, pripovjedač, lik*, ur. C. Milanja, Svjetla grada, Osijek, 1999, 201-237.
- Leksikon hrvatskih pisaca*, ur. Nemeč, K., Školska knjiga, Zagreb, 2000.
- LUDIZAM. *Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća.*, ur. Benčić, Ž. i Flaker, A., Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996.
- Luhmann, N.: *Ljubav kao pasija*, Naklada MD, Zagreb, 1996.
- Luhmann, N.: *Teorija sistema: svrhovitost i racionalnost*, Globus, Zagreb, 1981.
- Lytard, J. Fr.: *Postmoderna protumačena djeci*, AC, Zagreb, 1990.
- Lukacz, G.: *Teorija romana*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1968.
- Machiedo, M.: *Eksplzija poticaja (inozemni Kamov)*, "Croatica", XVII/1986, 24/25, 7-45.
- Machiedo, V.: *Prema semiotičkom čitanju Fabriovih pripovijedaka*, "Kolo", 1991, 1-2, 81-90.
- Maleš, B.: *Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne prozne produkcije*, "Republika", XXXV/1979, 5-6, 473-481.
- Malešević, B.: *Poetika adolescencije*, Čermak, Zagreb, 1989.
- Mandić, I.: *Elektični pisac*, u: *101 kratka kritika*, AC, Zagreb, 1977.
- Marjanović, M.: *Janko Polić-Kamov*, "Savremenik", II/1907.
- Maroević, T.: *Slamnigovo staro i novo: povodom smrti iznimno značajnoga pisca (1930-2001)*, "Republika", 57/2001, 11/12, 3-6.
- Markić, R.: *Fabriova Berenikina kosa*, "Nova Istra", I/1996, 4, 154-165.
- Matanović, J.: *Prvo lice jednine*, MH, Osijek, 1997.
- Matanović, J.: *Je li to za nas dobro ili možebiti nije?*, "Kolo", XII/ 2002, 4, 5-22.
- Matoš, A.G.: *Lirika lizanja i poezija pljuckanja*, "Hrvatska smotra", Zagreb, III/1907.
- Matoš, A.G.: *Pokret, Majer-Mjajce i literatura*, "Hrvatsko pravo", Zagreb, 8. VIII 1908.
- Matoš, A.G.: *Pierroti i clowni*, "Hrvatska sloboda", Zagreb, III/1910.
- Matoš, A.G.: *Janko Polić-Kamov*, "Vijenac", Zagreb, I/1910.
- Matoš, A.G.: *Apologija futurizma*, "Obzor", Zagreb, 19. X 1913.
- Matoš, A. G.: *Futurizam*, u: Matoš, A. G.: *Sabrana djela*, Zagreb, 1973.
- McHale, B.: *Postmodernist fiction*, Routledge, London-New York, 1987.
- Medarić, M.: *Autobiografija/Autobiografizam*, "Republika", XLIX/1993, 7-8, 46-61.
- Medarić, M.: *Ono što upućuje na sebe u: Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1988, 97-104.
- Melvinger, J.: *Ženski likovi u Krležinu romanu Povratak Filipa Latinovicza*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, 125-145.
- Melvinger, J.: *San i čin Filipa Latinovicza ili kako spasiti europina Bika*, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2003, 147-152.
- Mijatović, A.: *Krležini stilski postupci u stvaranju lika Filipa Latinovicza*, "Književna istorija", VI/ 1973, 22-24.
- Milanja, C.: *Paradigme i njihove revolucije*, "Dometi", X/1977, 1-2.

- Milanja, C.: *Uvod u 'Isušenu kaljužu' Janka Polića Kamova*, "Republika", XXXVI/1980, 7.-8., 658-670.
- Milanja, C.: *Roman kao autobiografija*, "Republika", XXXVII/1981, 5-6, 454-475.
- Milanja, C.: *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996.
- Milanja, C.: *Slamnig – model književnosti*, "Književna revija", 1998, 3-6, 11-13.
- Milanja, C.: *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, 42-48.
- Milanja, C.: *Teorijsko-kritička pozicija Vladana Desnice u: Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, 86-90.
- Miličević, N.: *Predgovor*, u: Polić Kamov, J.: *Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb, 1968.
- Minervin riječnik novih riječi, Zagreb, 1996.
- Mišković, M.: *Nosioci, ovisnici i žrtve povijesti : izgnanici i sanjari o domovini (prilog tumačenju smisla, strukture i montaže romana/familienuge "Berenikina kosa" N. Fabria)*, "Dometi", XXVIII/1996, 7/12, 109-121.
- Moranjak – Bamburać, N.: *Metatekstovi i metatekstualnost - neki problemi estetske funkcije i tipologije umjetničkih tekstova sa metakomunikacijskog aspekta* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Zagreb, 1990.
- Moranjak – Bamburać, N.: *Intertekstualnost / metatekstualnost / alteritet. Integralna metodologema i njeni teorijski eksplikati*, "Književna smotra", XXIII/1991, 84, 27-35.
- Moranjak – Bamburać, N.: *Metatekstovi*, Sarajevo, 1991.
- Nemec, K.: *Esejistički elementi u poslijerantom hrvatskom romanu*, "Croatica", XVI/1985, 22-23, 119-128.
- Nemec, K.: *Vladan Desnica*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1988.
- Nemec, K.: *Šenoina koncepcija povijesnog romana*, "Umjetnost riječi", XXXVI/1992, 2, 5-6, 155-164.
- Nemec, K.: *Postmoderna i hrvatska književnost*, "Croatica", 23-24/1992-1993, 37/38/39, 259-269.
- Nemec, K.: *Poetološki status romana u hrvatskoj književnosti 19. st.*, "Republika", XLVIII/1992, 5-6, 179–196.
- Nemec, K.: *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest u: Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1993, 115-123.
- Nemec, K.: *Eksplorzija oblika: Hrvatski roman 1980-1990*, u: *Tragom tradicije*, MH, Zagreb, 1995, 259-269.
- Nemec, K.: *Tragom tradicije (Ogledi iz novije hrvatske književnosti)*, MH, Zagreb, 1995.
- Nemec, K.: *Historiografska fikcija Nedjeljka Fabrija (promišljanje povijesti u "jadranskoj duologiji")*, "Republika", VII/1996, 1/2, 49-53.
- Nemec, K.: *Mogućnosti tumačenja (Portreti)*, SNL, Zagreb, 2000.
- Nemec, K.: *Inovativni postupci u Isušenoj kaljuži J. P. Kamova u: Dani hvarskog kazališta (Književost i kazalište hrvatske moderne – bilanca stoljeća)*, Čakavski sabor, Zagreb-Split, 2001.
- Nemec, K.: *Povijest hrvatskog romana I, II i III*, Znanje, Školska knjiga, Zagreb, 1994, 1998, 2003.
- O hrvatskoj poratnoj prozi*, "Kritika", 1970, 15, tematski broj
- O Slamnigu: zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća*, Ivan Slamnig - Boro Pavlović, postmodernitet - Dani Ivana Slamniga (Osijek studenog 1998., Osijek studenog 2000., Osijek-Pečuh 2001.), ur. Rem, G., Osijek, 2003.
- Olney, J.: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, 1980.

- Oraić-Tolić, D.: *Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst* u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1988., 1993, 135-147.
- Oraić-Tolić, D.: *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.
- Oraić-Tolić, D.: *Paradigme 20. stoljeća*, Zagreb, 1996.
- Panorama hrvatske književnosti XX. stoljeća*, ur. V. Pavletić, Stvarnost, Zagreb, 1965.
- Pavličić, P.: *Čemu služi autoreferencijalnost?* u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1988, 105-114.
- Pavličić, P.: *Ogled o kratkoj prozi Ivana Slamniga*, "Republika", 47/1991, 7-8, 32-38.
- Pavličić, P.: *Zvrkasti doktor*, predgovor u: Slamnig, I.: *Relativno naopako*, Zagreb, 1998.
- Pavličić, P.: *Klasik protiv volje (Ivan Slamnig, 1930.-2001.)*, "Forum", 40/2001, 74, 7/9, 887-891.
- Pavletić, V.: *Predgovor u: Vladan Desnica, Izabrana djela, Pet stoljeća hrvatske književnosti*, Zagreb, 1968.
- Pavletić, V.: *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, u: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*, Naprijed, Zagreb, 1971, 205-254.
- Pavletić, V.: *Vladan Desnica: Proljeća Ivana Galeba*, u: *Kritički medaljoni. Panorama hrvatskih pisaca*, NZMH, Zagreb, 1996, 351-354.
- Pavletić, Vlatko, *Miroslav Krleža, Povratak Filipa Latinovicza*, u: *Kritički medaljoni. Panorama hrvatskih pisaca i djela*, NZMH, Zagreb, 1996, 314-316.
- Pavletić, Vlatko, *Janko Polić Kamov, Isušena kaljuža*, u: *Kritički medaljoni. Panorama hrvatskih pisaca i djela*, NZMH, Zagreb, 1996, 292-295.
- Pejaković, H.: *Iz pozicije slabijega. I. Vrkljan: Svila, škare* u: *Prostor čitanja*, MH, Dubrovnik, 1991, 85-90.
- Peleš, G.: *Od općeg do esejističke introspekcije u: Poetika suvremenog jugoslavenskog romana 1945-1961*, Naprijed, Zagreb, 1966.
- Peleš, G.: *Iščitavanje značenja*, ICR, Rijeka, 1982.
- Peleš, G.: *Priča i značenje*, Naprijed, Zagreb, 1989.
- Peleš, G.: *Tumačenje romana*, Artresor, Zagreb, 1999.
- Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti.*, Naklada MD, Zagreb, 2000.
- Peternai, K.: *Pripovjedači u Slamnigovoj kratkoj prozi: teze*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, 49-51.
- Pogačnik, J.: *Jednako dobra polovica rukopisa: (kratka proza Ivana Slamniga)*, "Zor", 1/1995, 1, 18-30.
- Popović, B.: *Ikar iz Hada*, "Kolo", Zagreb, 1970.
- Popović, B.: *Tema krležiana. Monografska rasprava, Znaci*, Zagreb, 1982.
- Posavac, Z.: *Sačuvan od zaborava*, "Književnik", II/1960.
- Postmoderna. Nova epoha ili zabluda*, ur. Kovačić, I. i Flego, G., Zagreb, 1988.
- Pranjić, K., *O Krležinu stilu & koje o čem još*, Artresor, Zagreb, 2002.
- "Prolog", ur. Šnajder, S., XI, 1977. – tematski broj posvećen Janku Poliću Kamovu
- R.M., *Panonsko blato u književnosti. Povratak Filipa Latinovicza od Miroslava Krleže*, "Obzor", LXXIII/1932, 173, 2-3.
- Rapo, D.: *Novele i romani Vladana Desnice*, Zagreb, 1989.
- Rapo, D.: *Mjesto Vladana Desnice u novijoj hrvatskoj književnosti*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, 9-18.
- Razgovor o suvremenoj hrvatskoj književnosti / razgovor vodio i uredio Miljenko Foretić*
Sudionici: Branimir Donat, Vlado Gotovac, Dubravko Horvatić, Stijepo Mijović Kočan, Luko Paljetak, Hrvoje Pejaković, Ivan Slamnig, Ante Stamać, Feđa Šehović, Velimir Visković.
"Dubrovnik", 2 (1991), 1, 205-267.

- Roić, S.: *Vladan Desnica i talijanska kultura u: Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, 19-31.
- Rose, M.: *Parody: ancient, modern, and post-modern.*, Cambridge, 1993.
- Sablić-Tomić, H.: *Okvir: pripovjedač u prvome licu (odnos: autor-pripovjedač-lik)*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, 149-154.
- Sablić Tomić, H., *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2002.
- Schmidt, B.: *Postmoderna – strategija zaborava*, Školska knjiga, Zagreb, 1988.
- Schwanitz, D.: *Teorija sistema i književnost*, Zagreb, 1981.
- Sepčić, V., *Susret s kaosom: Krležin Povratak Filipa Latinovicza*, u: *Klasici modernizma*, Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, 145-186.
- Sepčić, V., *Meksički pakao Lowrijeva romana Pod vulkanom i karnevalizirani podzemni svijet Krležina Povratka Filipa Latinovicza*, u: *Klasici modernizma*, Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996, 187-218.
- Serdarević, S.: *Izabrana bibliografija Ivana Slamniga*, "Zor", 1/1995, 1, 50-61.
- Serdarević, S.: *Na ruševinama biografskog svijeta (O autobiografskoj prozi Irene Vrkljan Pred crvenim zidom)*, "Zor", II/1996, 4, 18-21.
- Slabinac, G.: *Hrvatska književna avangarda (Poetika i žanrovski sistem)*, AC, Zagreb, 1988.
- Slabinac, G.: *Zavođenje ironijom*, Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996.
- Slama, B.: *Od 'ženske književnosti' do 'pisanja u ženskome rodu'*, "Republika", XXXIX/1983, 11-12, 85-106.
- Solar, M.: *Pitanja poetike*, Zagreb, Školska knjiga, 1971.
- Solar, M.: *Ideja i priča*, Liber, Zagreb, 1974.
- Solar, M.: *Mit o ženskoj prirodi u modernom romanu u: Smrt Sancha Panze. Ogledi o književnosti*, NZMH, Zagreb, 1981, 160-174.
- Solar, M.: *Eseji o fragmentima*, Prosveta, Beograd, 1985.
- Solar, M.: *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*, Prosveta, Beograd, 1985.
- Solar, M.: *Teorija proze*, SNL, Zagreb, 1989.
- Solar, M.: *Kako govoriti o postmodernizmu u književnosti? Posmodernizam ili kriza modernizma?* u: *Laka i teška književnost*, MH, Zagreb, 1995, 23-70.
- Solar, M.: *Suvremena svjetska književnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1997.
- Solar, M.: *Granice znanosti o književnosti. Izabrani ogledi*, Naklada Pavičić, Zagreb, 2000.
- Solar, M.: *Tehnika uvođenja eseja u roman Proljeća Ivana Galeba*, u: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004, 32-37.
- Srdoč-Konestra, I.: *Lik D'Annunzija u Cara i Fabrija*, "Riječ", VIII/2002, 2, 190-198.
- Stamać, A.: *Pokušaj periodizacije suvremene hrvatske književnosti u: Ogledi*, NZMH, Zagreb, 1970, 113-120.
- Stamać, A.: *Rasprave i eseji o hrvatskoj književnosti*, ICR, Rijeka, 1997.
- Šafranek, I.: *'Ženska književnost' i 'žensko pismo'*, "Republika", XXXIX/1983, 11-12, 7-28.
- Šafranek, I.: *Svila sjećanja, škare rata (ili Marina, Dora i Irena pred crvenim zidom)*, "Republika", LI/1995, 7-8, 205-212.
- Šlibar, N.: *Je li biografija anakronističan žanr? (Aporije i mogućnosti jedne neuništive tekstne vrste)*, "Umjetnost riječi", XXXV/1991, 1, 35-46.
- Šegedin, P.: *O prozi Vladana Desnice u: Riječ o riječi*, Naprijed, Zagreb, 1969, 102-107.
- Šicel, M.: *Stvaraooci i razdoblja u novijoj hrvatskoj književnosti*, MH, Zagreb, 1971.
- Šicel, M.: *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*, Liber, Zagreb, 1972.
- Šicel, M.: *Povijest hrvatske književnosti, Književnost moderne*, knj. 5., Liber-Mladost, Zagreb, 1978.
- Šicel, M.: *Pregled novije hrvatske književnosti*, SNL, Zagreb, 1979.
- Šicel, M.: *Hrvatska književnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1982.
- Šicel, M.: *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb, 2¹⁹⁹⁷.

- Šicel, M.: *Ogledi iz hrvatske književnosti*, ICR, Rijeka, 1990.
- Šicel, M.: *Krležini hrvatski obzori u romanu Povratak Filipa Latinovicza u: Pisci i kritičari. Studije i eseji iz hrvatske književnosti.*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2003, 194-109.
- Škvorc, B.: *Novak i Slamnig: od zauzdavanja pripovjedača do ispisivanja "nepopunjenih" prostora (ili obrnuto, kako bi rekao Marinkovićev žandar)*, "Književna revija", XVI/2001, 1/2, 21-41.
- Škvorc, B.: *Slamnigova klapa (u raspadanju) kao predložak 'ekipi' iz suvremene neorealističke hrvatske kratke proze*, "Književna revija", XVII/ 2002, 3-4, 111-128.
- Šlibar, N.: *Je li biografija anakronističan žanr?. Aporije i mogućnosti jedne neuništive vrste. "Umjetnost riječi"*, XXXV/1991, 1, 35-46.
- Šundalić, Z.: *Tri ambijenta Slamnigove kratke proze*, u: *Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet*, Osijek, 197-215.
- Tudman, M.: *Struktura kulturne informacije*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1983.
- Velčić, M.: *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije.*, AC, Zagreb, 1991.
- Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, D., Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb, 2004.
- Zima, Z.: *Nova ljepota planeta*, u: *Noćna strana uma. Kritike i eseji*, Mladost, Zagreb, 1990.
- Zlatar, A.: *Istinito, lažno, izmišljeno*, HFD, Zagreb, 1989.
- Zlatar, A.: *Modeli latinske autobiografije u 12. i 13. stoljeću: ispovijest i životopis (doktorska disertacija)*, Filozofski fakultet, Zagreb, 1993.
- Zlatar, A.: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998.
- Zlatar, A.: *Ispovijest i životopis. Srednjovjekovna autobiografija*, Antibarbarus, Zagreb, 2000.
- Zečević, D.: *Žensko pismo i pismo za ženu u hrvatskoj književnosti devetnaestog stoljeća*, "Kruh i ruže", Zagreb, 5-6, 1996.
- Užarević, J., *Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja*, "Književna smotra", XXXV/2003, 127/1, 37-44.
- Waugh, P., *Metafiction. The Theory and Practice of Self – Conscious fiction.*, Methuen, London-New York, 1984.
- Vajda, G.: *'Povratak Filipa Latinovicza' u evropskom kontekstu*, "Književna smotra", 35-40.
- Vaupotić, M.: *Siva boja smrti*, Znanje, Zagreb, 1974.
- Velčić, M.: *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije.*, AC, Zagreb, 1991.
- Vereš, S.: *Veliki i mali svijet Vladana Desnice*, "Izraz", XI/1967, 7, 627-629.
- Vidan, I.: *Nepouzdana pripovjedač*, Zagreb, 1970.
- Vidan, I.: *Tekstovi u kontekstu*, Liber, Zagreb, 1975.
- Visković, V.: *Mlada proza*, Znanje, Zagreb, 1983.
- Visković, V.: *Hrvatska mlada proza*, "Književna kritika", XVII/1986, 5.
- Visković, V.: *Komparativni pregled hrvatske proze u šezdesetim i sedamdesetim godinama*, u: *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*, ur. Flaker, A. i Pranjić, K., Zagreb, 1978, 663-688.
- Visković, V., *Žensko pismo u Pozicija kritičara. O hrvatskoj suvremenoj prozi.*, Znanje, Zagreb, 1988, 249-252.
- Vučetić, Š.: *Hrvatska književnost 1914-1941.*, Zagreb, 1960.
- Winnet, S.: *Raslojavanje: žene, muškarci, pripovjedni tekst i principi užitka* u: Biti, V.: *Suvremna teorija pripovijedanja*, MH, Zagreb, 1992, 405-427.
- "Zor", II/1996, 4, tematski broj posvećen Ireni Vrkljan
- Zima, Z.: *Biografske krotine Irene Vrkljan*, u: Vrkljan, I.: *O biografiji. Svila,škare, Marina ili o biografiji*, Zagreb, 1987, 279-288.
- Živančević, M. - Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti, Ilirizam i realizam*, knj. 4, Liber-Mladost, Zagreb, 1978.
- Žmegač, V.: *Istina fikcije*, Znanje, Zagreb, 1982.
- Žmegač, V.: *Književnost i zbilja. Školska knjiga*, Zagreb, 1982.

- Žmegač, V.: *Imaginacije Filipa Latinovicza*, u: *Krležini europski obzori. Djelo u kompatiativnom kontekstu.*, Znanje, Zagreb, 1986, 59-159.
- Žmegač, V.: *O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti*, u: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima – od narodnog preporoda k našim danima*, Liber, Zagreb, 1970.
- Žmegač, V.: *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1987.
- Žmegač, V.: *Povijesni roman danas*, "Republika", XLVII/1991, 5-6, 58-77.
- Žmegač, V.: *Duh impresionizma i secesije. Hrvatska moderna.*, Zavod za znanost Filozofskog fakuleta, Zagreb, 1993.
- Žmegač, V.: *Književnost i filozofija povijesti*, HFD, Zagreb, 1994.
- Žmegač, V.: *Bečka moderna*, MH, Zagreb, 1998.
- Žmegač, V.: *Krležini evropski obzori*, Znanje, Zagreb, 2001.

http://mirror.veus.hr/vijenac/stari/broj_81/81-4.html

www.zarez.hr/40/z_sadrzaj.htm

www.zinfo.hr/hrvatski/stranice/izdavaštvo/kruhiruze/kir56/kr56.htm

IZVORI

- Polić Kamov, J.: *Isušena kaljuža*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2000.
- Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovicza*, Večernji list, Zagreb, 2004.
- Desnica, V.: *Proljeća Ivana Galeba*, "Rad", Beograd, 1986.
- Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 204.
- Fabrio, N.: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990.
- Vrkljan, I.: *Svila, škare*, GZH, Zagreb, 1984.
- Vrkljan, I.: *Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1986.
- Vrkljan, I.: *O biografiji. Svila, škare, Marina ili o biografiji*, GZH, Zagreb, 1987.
- Vrkljan, I.: *Berlinski rukopis*, GZH, Zagreb, 1988.
- Vrkljan, I.: *Dora, ove jeseni*, GZH, Zagreb, 1991.
- Vrkljan, I.: *Pred crvenim zidom*, Durieux, Zagreb, 1994.